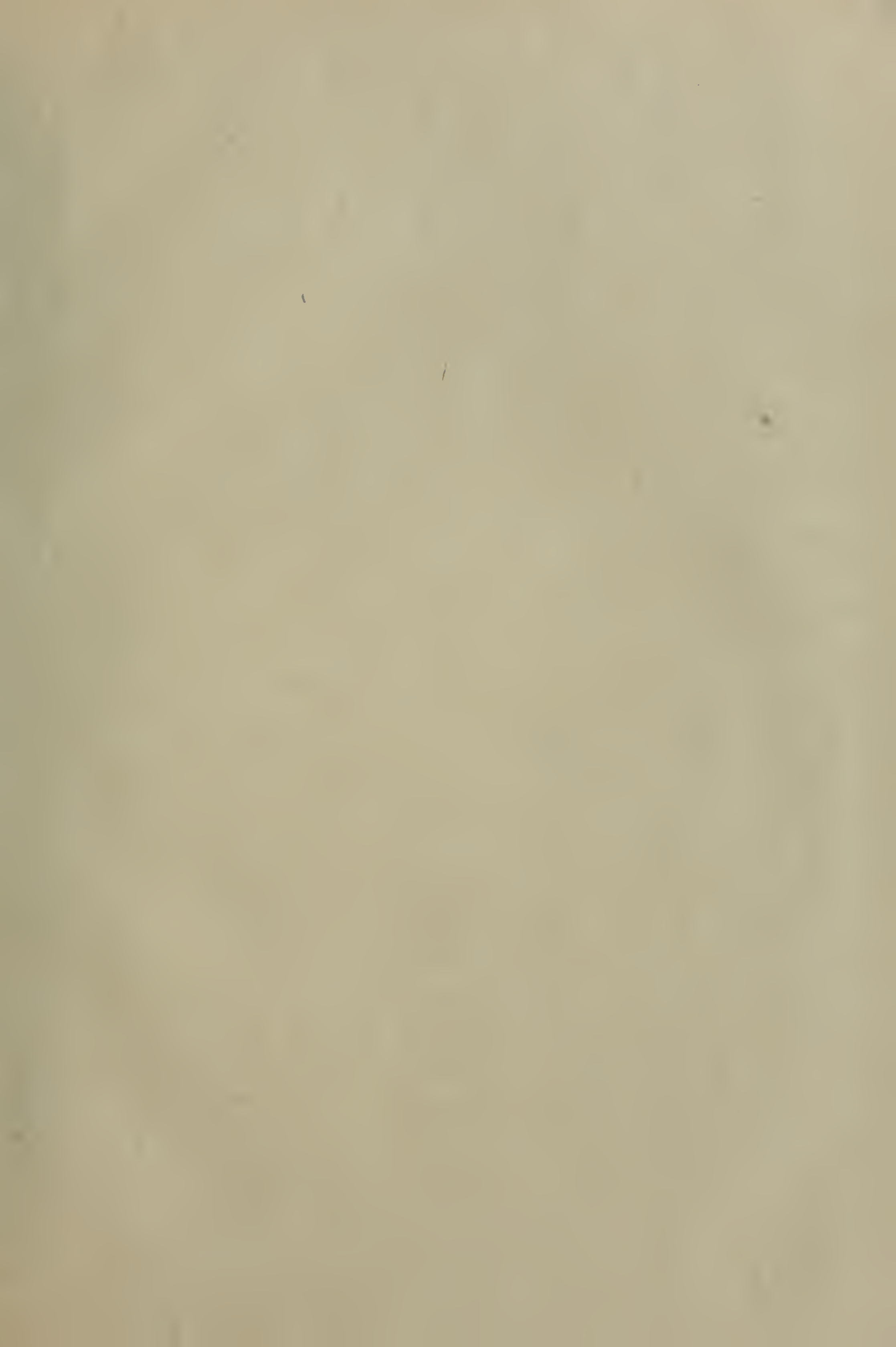
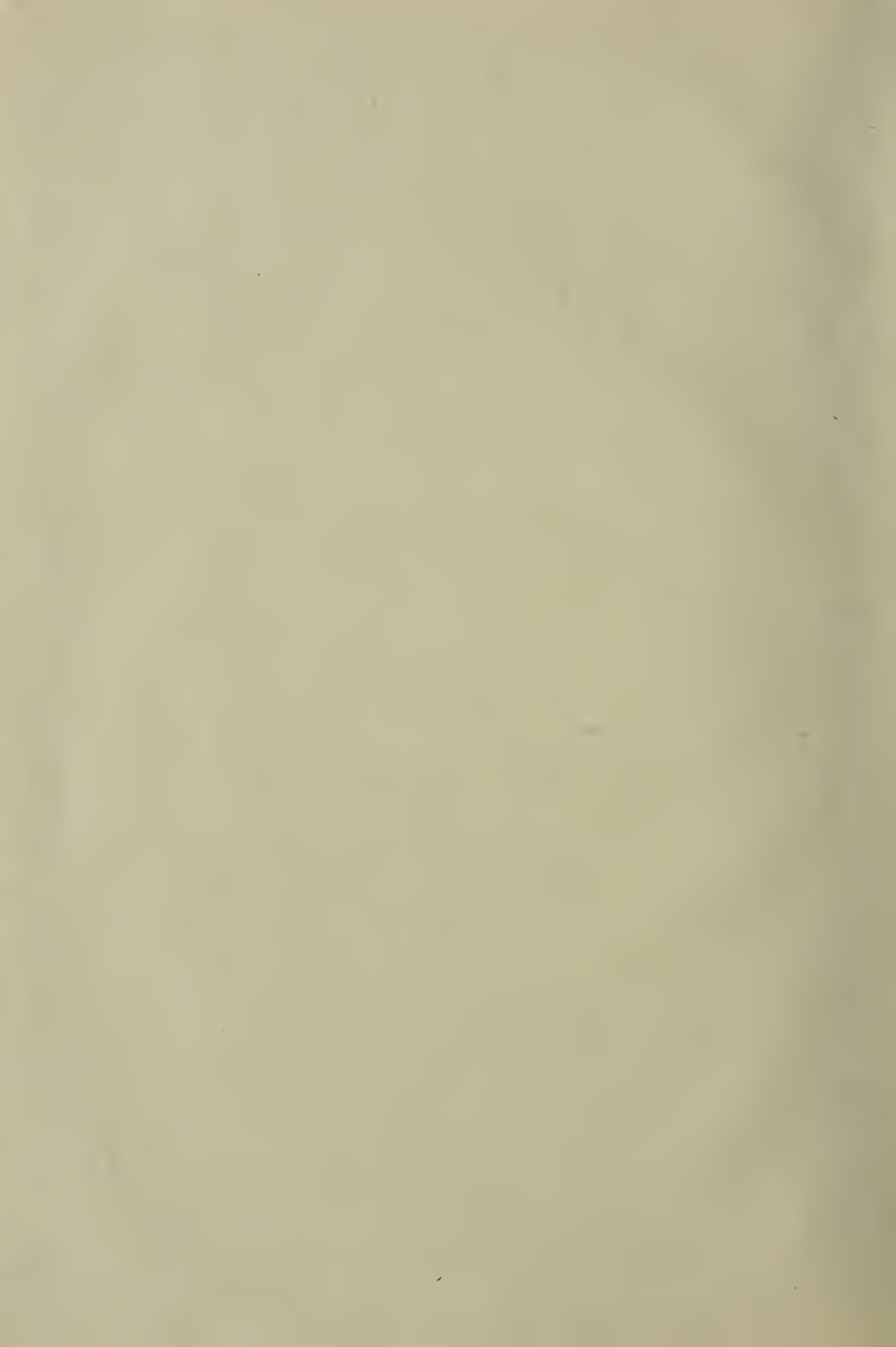
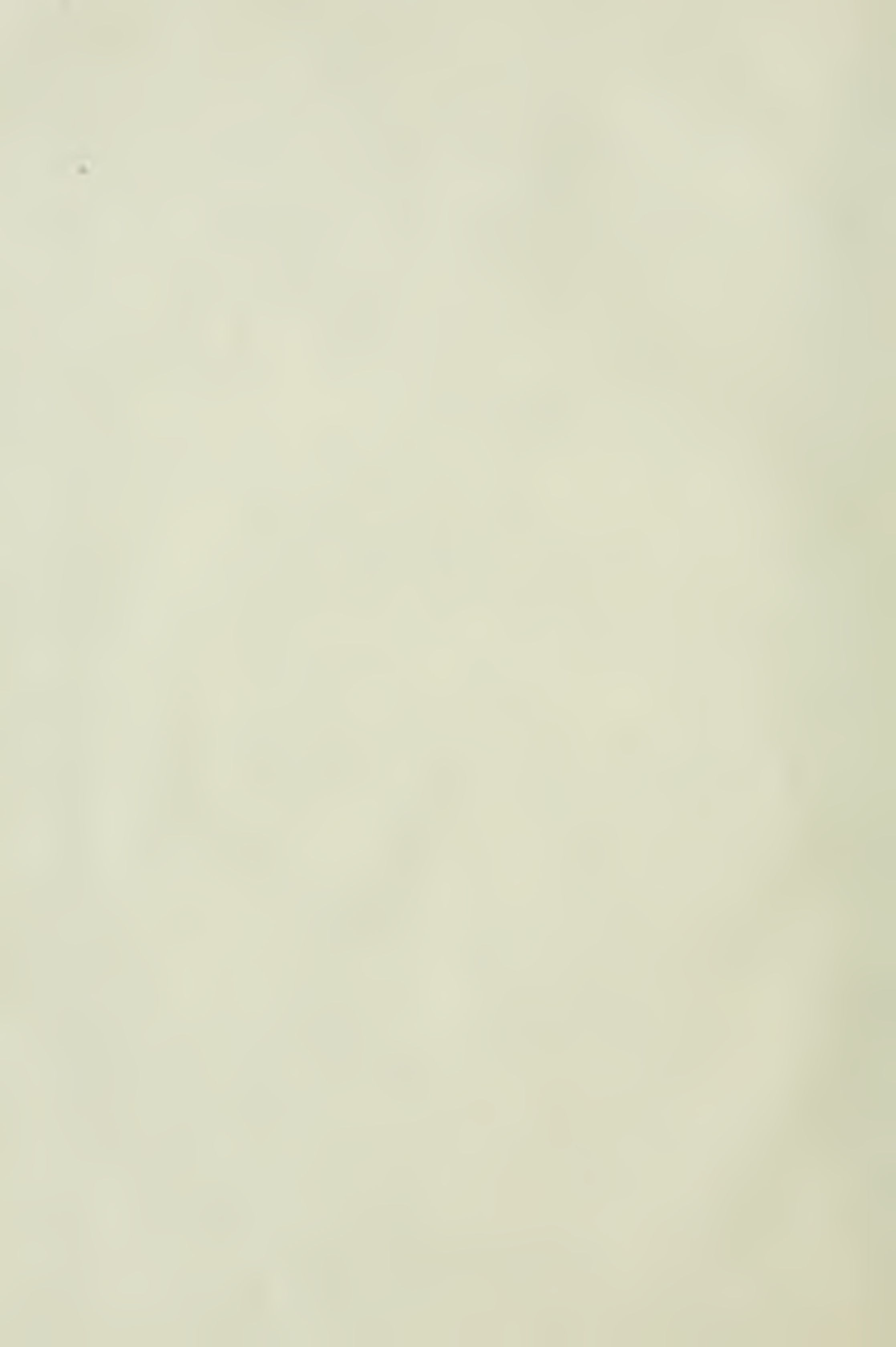












INDISCHE PLASTIK

DIE KUNST DES OSTENS

HERAUSGEGEBEN

VON

WILLIAM COHN

BAND II

BRUNO CASSIRER VERLAG
BERLIN

INDISCHE PLASTIK

VON

WILLIAM COHN

6.–10. TAUSEND

MIT 170 TAFELN UND VIER TEXTABBILDUNGEN

BRUNO CASSIRER VERLAG BERLIN
1922



Der unermüdlichen Helferin

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Indische Plastik soll in dieser Arbeit allein als Kunst behandelt werden, nicht als Objekt der Völkerkunde oder Religionsgeschichte. Dennoch schien es dem Verfasser notwendig, die geschichtlichen und religiösen Zusammenhänge wenigstens zu berühren, weil die indische Kunst im Gegensatz zu anderen außereuropäischen Kunstkreisen nur ganz wenige Beziehungen mit der westlichen Kultur verbinden. Der Schwerpunkt dieses Versuches liegt aber in der Vorführung ausgewählter Kunstwerke. Wer der Sicherheit seines Blickes vertraut, mag von dem Text überhaupt absehen. Wer indessen aus der Geschichte des Geschmackes, die eine Geschichte menschlicher Engherzigkeit und Einseitigkeit ist, gelernt hat, wird vielleicht den Text, der die notwendigsten Hinweise für ein Verständnis von Volk zu Volk, von Kunst zu Kunst enthält, nicht ganz übergehen wollen. Die zum Teil nicht landläufigen Ansichten, die hier vertreten werden, konnte der Verfasser in diesem Rahmen nicht wissenschaftlich belegen. Das sei Sonderarbeiten vorbehalten. Die Fülle der fremden Namen wird den Leser vielleicht verwirren. Diese Namen verdienen aber auch dem westlichen Menschen vertrauter zu werden, weil sie entweder mit denkwürdigen Kunstwerken eng verknüpft sind oder weil sie den Geist eines erheblichen Teiles der Menschheit unaufhörlich beschäftigen.

Die Schwächen des Tafelwerkes kennt niemand besser, als der Verfasser selbst. Man darf nicht mit großen Ansprüchen an es herantreten. Die Erforschung der indischen Plastik um ihrer selbst willen setzt eben erst ernstlich ein. Wirklich gute Abbildungen sind noch recht selten. Sie herzustellen ist mit den denkbar größten, zum Teil unlöslichen Schwierigkeiten verknüpft. Zudem wollte der Verfasser vor allem das bringen, was er selbst in Augenschein zu nehmen Gelegenheit hatte. Auf die wichtigsten Lücken wird an Ort und Stelle hingewiesen werden. So ist das Bild, das von der indischen Plastik geboten wird, weder vollständig noch annähernd endgültig. Vielleicht führt ein zweiter Band oder eine neue Auflage hier weiter. Dennoch wird

hoffentlich der Eindruck, den die indische Plastik durch Vermittlung dieser kleinen Zahl nur dürftiger Abbildungen macht, bedeutend genug und imstande sein, ihr die Stelle in der Schätzung des Kunstforschers und Kunstliebhabers zu erringen, die ihr gebührt. Vielleicht genügen unsere Tafeln, zu zeigen, daß den tiefsten Spekulationen der indischen Philosophie, den erhabensten Gedanken der buddhistischen Sūtras, den gewaltigsten Teilen der großen Epen und Purānas, den zartesten und glühendsten Stellen aus den Dramen und Kunstgedichten eines Kālidāsa Werke der bildenden Kunst von gleichem Ewigkeitswert entsprechen.

Berlin-Halensee, im März 1920. William Cohn.

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die neue Auflage bringt viele Zusätze und Veränderungen, allein zwanzig neue Tafeln. Sie blieb aber dem Grundsatze treu, sich größter Knappheit des Ausdrucks zu befleißigen, nicht vorschnell zu verallgemeinern und überall die Kargheit unserer Kenntnisse zu betonen. Für Verbesserungen und Anregungen bin ich neuerdings folgenden Herren zu herzlichem Danke verpflichtet: Dr. Bernulli, Dr. v. Glasenapp, Prof. Strauß.

Mieders (Tirol), im Juli 1921. D. V.

INHALT

*

Aussprache der Namen und fremdsprachlichen Worte

Die Konsonanten werden annähernd wie im Englischen, die Vokale annähernd wie im Deutschen ausgesprochen. Die bei der Umschreibung von Sanskrit- und Pāliworten üblichen diakritischen Zeichen wurden, da für die Aussprache weniger entscheidend, bis auf den Strich auf langen Vokalen weggelassen. Wenn die vorletzte Silbe lang ist, wird sie betont, sonst meist die drittletzte Silbe.

*

Die Vorlagen zu den Tafeln stammen aus folgenden Quellen: Von indischen Museen überlassen, Tafel 19, 20, 25, 112–118, 120–124; von Jean Commaille †, Konservator der Ruinen von Angkor, Tafel 133–145; von Johnston und Hoffmann, Calcutta, Tafel 1, 7–10, 29–32, 35–45, 49–63, 65–82; von Wiele und Klein, Madras, Tafel 83, 85–91, 94–97, 100–108; von Colombo, Apothecaries Company, Tafel 125–128, 130, 132; aus Kinsbergen, Photographien naar Oudheden van Java, Tafel 147–154, 160–170; aus Burgess, Ancient Monuments of India, Tafel 3–6, 11–13, 21–24, 26, 33–34; aus Visvakarmā (herausgegeben von A. K. Coomaraswamy) Tafel 2, 14, 27, 64, 129, 131; aus Memoirs of the Colombo Museum Tafel 109–111; aus Ars Asiatica III (herausgegeben von V. Goloubeff) Tafel 46–48, 92, 93, 119; aus Rūpam Tafel 84.

Allen, die die Herausgabe dieser Arbeit unterstützt haben, sei hiermit bestens gedankt.



Allgemeines.

1.

Plastik und Architektur sind in Indien im allgemeinen unendlich innig zu einer Einheit zusammengeschmolzen. Die Skulpturen dienen nicht etwa nur zum Schmucke des Baukörpers, sie haben eine viel entscheidendere Bedeutung. Ebensowenig sind die Bauten allein Konstruktionen, von einem Innenraum aus zweckmäßig erdacht. Vielmehr ergänzen und steigern sich beide Kunstgattungen zu einer neuen Synthese, die ihren letzten Sinn ebensowohl aus formaler Gesetzmäßigkeit wie aus religiöser Symbolik zieht. Wenn man indische Plastik gesondert behandeln will, muß man immer wieder auf das architektonische Ganze zurückgreifen, aus dem die Skulpturen für einen Augenblick herausgehoben werden. Dies empfiehlt sich umsomehr, als die indische Architektur selbst einen der Plastik verwandten Charakter hat. Immer wieder stößt man auf Bauten, die eher Denkmäler zu sein scheinen als Raumschöpfungen. Gedanken an Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit in unserem Sinne treten zurück. Tragende und lastende Bauglieder sind bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst oder garnicht vorhanden. Es gibt keinen betonten Innenraum, von dem die Anlage ausginge. Allein die sich nach außen dehnende und streckende Masse, der in überquellendem Reichtum Skupturen gleichsam entwachsen, entscheidet. Auch wo plastische Ausladungen der Baumasse fehlen, findet sich selten eine ruhige, nur abgrenzende Fläche. Überall siegt die Freude am Meißeln, am Umbilden der Wände mit Spitzeisen und Schlegel, mit Feile und Raspel.

Wenn man von dem Denkmalcharakter der indischen Architektur spricht, darf man nicht zu sehr verallgemeinern. Es gibt wichtige Ausnahmen, von denen im Augenblick vor allem die Felsbauten interessieren. Hier wurden bedeutende Raumwirkungen erreicht. Und doch wird man am allerwenigsten an Architekturen im westlichen Sinne denken können. Keine Anlagen, durch Addition entstanden, wie Bauten, sondern durch Subtraktion gewonnene

Formen, die ihrer technischen Entstehung nach etwas Skulpturales haben. Gerade die Felsbauten sind trotz ihrer großartigen Raumlösungen überzeugende Beweise für die Suprematie der Plastik im indischen Kunstwollen.

Daß man Skulpturen dem Felsen entlockte oder Felswände in Fassaden verwandelte, geschah an vielen Stellen der Welt, in Ägypten sowohl wie in Westasien. Aber die kühne Umbildung von Höhlen zu gewaltigen mehrschiffigen Tempeln mit Säulen, Gewölben, Apsiden und in Relief aufgelösten Wänden, ja ganzer Felsen und Hügel zu mehrstöckigen, vielteiligen Tempelanlagen findet sich in diesem Maße nur in Indien. Es ist bezeichnend und berührt sicherlich gewisse tief wurzelnde Verschiedenheiten der geistigen Haltung im Westen und im Osten, daß allein Asien die Natur so rückhaltlos in das Reich der Kunst einbezog. Die Zahl der Beispiele ließe sich vermehren. Der westliche Mensch ist immer darauf bedacht, seine Kunstschöpfungen zu isolieren, am liebsten der Umwelt als Eigenwesen schroff gegenüberzustellen. Letzten Endes läuft diese Gegensätzlichkeit wohl heraus auf die verschiedene Veranlagung der Rassen für Begriffsbildung. Die gliedernde Wissenschaftlichkeit des Westens steht der gefühlsüberschwänglichen Intuition des Ostens gegenüber.

2.

Indische Bildnerei ist immer religiös. Alle ihre Schöpfungen haben irgendwelchen Bezug auf die großen Epen Mahābhārata und Rāmāyana, auf die epenartigen Purānas und die buddhistischen Sūtras der verschiedenen Perioden, mithin auf die hochheiligen Schriften der hinduistischen Religionen. Oft sind es nur Illustrationen dazu, oft handelt es sich allerdings um mythologische Motive, die unabhängig von jeglicher Schrift, Eigentum des Volksgeistes geworden sind. Wie sollte auch eine weltliche Kunst Lebensmöglichkeit gehabt haben bei einem Volke, daß keinen Schritt in seinem Erdendasein ohne Aufblick zur Gottheit und ohne religiöse Vorbereitung zu tun pflegte. Allein in Gedanken an Gott nahm der Künstler den Meißel zur Hand. Einzig ist der großartige Flug der mythologischen Phantasie des Inders. Selten wieder verdichteten sich die Gedanken über Entstehen, Sein und Vergehen des Geistigen und Materiellen zu Bildern und Gestalten von so packender Kraft wie in Indien. Die Gewalt der zerstörenden und aufbauenden Kräfte des tropischen Landes, wo neben den mächtigsten von Schnee bedeckten Bergen riesige Ebenen sich breiten, neben von der Sonne ausgedörrten Wüsten strotzende und undurchdringliche

Urwälder sich erheben, wo die glühendste Hitze von den gewaltigsten Regengüssen abgelöst wird und Elefant, Tiger, Schlange und Insekt den hinfälligen Menschen in gleicher Weise schrecken, hat hier anschaulichen Niederschlag gefunden.

Soweit das Gebiet indischer Plastik reicht, trifft man neben strengen und erhabenen Gottheitsdarstellungen – sei es Vishnu und Siva mit ihrem Anhang, seien es Jainas, Buddhas oder Bodhisattvas mit ihrem Gefolge – wollüstig bewegte oder zierlich tanzende Frauengestalten, die ihre Reize lockend enthüllen, von sinnlichem Leben sprühend, man findet Figurenpaare im höchsten Glanze körperlicher Schönheit, aneinander geschmiegt, eng umschlungen oder sich den Freuden der Liebe ergebend. Wenn wir auch die Deutungen dieser Gestaltungen im einzelnen noch nicht kennen, so viel ist sicher, sie alle sind religiös gemeint. Diese vollblütigen Wesen verkörpern Geister oder Dämonen, Nāgas, Nāgīs, Jakshas, Jakshīs und ähnliche niedere Gottheiten, unseren Kobolden, Nymphen und Feen vergleichbar. Es gehört zum Charakter indischer Bildnerei, daß in ihr nicht nur höchste Geistigkeit, sondern auch glühendste Sinnlichkeit und erdhaftes Menschentum zu Worte kommen, jene beiden Pole des Gefühlslebens, die, jeder auf seine Art, zur letzten Versunkenheit und Verzückung führen. Den Westländer, dessen Dasein in so viele scharf abgegrenzte Lebensbezirke zerfällt, mögen die unverhüllten, sexuellen Darstellungen recht seltsam anmuten. Dem Inder aber bedeutet das körperliche und geistige Leben eine untrennbare Einheit. Auch das Sinnliche wird unter dem Aspekt des Göttlichen betrachtet. Sowohl der Phallus wie der Schoß des Weibes wurden als Symbole der Fruchtbarkeit angebetet. Immer wieder geht in der indischen Religiosität frommste Hingebung in sinnliche Exstase über, ein auch im Westen keineswegs ungewöhnlicher Vorgang. Geschlechtliche Vereinigung im orgiastischen Rausch gehört zum Kult gewisser indischer Sekten. In vielen Tempeln gibt es Devadāsīs (Nāch-Mädchen), die dem Gotte zu tanzen, vor allem aber sich dem frommen Pilger hinzugeben haben. Der Pilger vereinigt sich der Gottheit, die heilige Dienerin opfert ihr Dasein.

Wie dem indischen Menschen Geistigkeit und Sinnlichkeit im Leben keine Gegensätze sind, so hat für ihn die Welt der Götter und der irdischen Wesen (die elf Kāmalokas) und innerhalb der irdischen Regionen das Reich der Menschen und Tiere keine scharfen Grenzlinien. Sind sie doch alle in glei-

cher Weise dem Kreislaufe der Wiedergeburten (Samsāra) unterworfen. Jeder Mensch kann als Tier, Geist oder Gott wiedergeboren werden, und umgekehrt — je nach seinem Karma. Der Glaube an den Samsāra hat den Tieren eine unendlich wichtige Stellung in der Kunst verschafft. Der Inder ist ein Tierbildner voll rührendster Liebe, am packendsten die Geschöpfe meisternd, die bei ihm heimisch und heilig sind: die Elefanten, die Rinder, die Affen. Gleich berechtigt und gleich begabt erscheinen sie mitten unter den Göttern und Menschen. Kurz, es herrscht in der Kunst oft eine Stimmung ähnlich der unserer Fabeln und Märchen. Aber in Indien ist alles unbezweifelte Wirklichkeit. Man vergesse nie, daß für den Inder die uns gewohnte Unterscheidung zwischen Sage, Legende und Geschichte nie bestanden zu haben scheint. Nirgends war der Sinn für die Realität so schwach ausgebildet, wie hier.

3.

Trotz der Unlösbarkeit aus dem architektonischen Ganzen und dem religiösen Symbolcharakter hat sich die indische Plastik eine Freiheit bewahrt, die den Westländer recht oft ungezügelt und ausschweifend anmutet. Selten zeigt sie eine Neigung zu tektonischer Bindung. Freies, anscheinend hemmungsloses Ausdrucksstreben bedeutet alles. Atemlose Leidenschaft, stürmische Bewegung durchglüht sie. Die Gebundenheit gewisser Vishnu- und Buddha-Darstellungen darf nicht als tektonisch aufgefaßt werden, sie soll der Ausdruck höchster Erhabenheit sein oder jener gewaltigen götterstürzenden Willenskraft, die man in Indien Yoga nennt, die Haltung schärfster geistiger Anspannung und Sammlung.

Um den überirdischen, unbekannten Gewalten, die im Weltall schlummern, anschauliche Formen zu verleihen, bedarf der indische Bildner besonderer Mittel. Mit den Gegebenheiten der irdischen Welt wird freier umgesprungen, als es irgend eine andere Kunst gewagt hätte. Die irdischen Raum- und Größenverhältnisse verlieren ihre allgemeine Geltung. Wie sollte der Gedanke, die Außenwelt etwa perspektivisch richtig abzuschildern, einer Phantasie kommen, die mit Welten rechnet, die sich über unendliche Räume erstrecken, mit Zeitaltern von Jahrhunderttausenden. Die Wesen aller Arten und Gattungen werden zu neuen Geschöpfen umgebildet. Wie sollten die Gesetze der Anatomie und Statik beobachtet werden bei Geschöpfen, die Mensch und Tier in sich vereinigen oder deren Köpfe, Arme und Beine vervielfacht sind. Die Ver-

vielfältigungen sind es, die über das Menschliche herausheben und dem Allmächtigen, Unfaßbaren Ausdruck geben. Gerade sie verhalfen dem Inder zu Lösungen, die das Übersinnliche tiefer zu erfassen vermochten, als der Westen, der sich bei seinen Gottheitsdarstellungen gemeinhin mit idealisierten Menschen begnügt hat. Muß nicht ein vielarmiger Siva, im Tanze bewegt, das Symbol der im Weltall wirkenden Kräfte, oder eine Buddhagestalt, die vollkommenste Verkörperung des Geistigen, den eigentlichen Sinn verlieren, wenn man die anatomische Richtigkeit der Muskel- und Sehnenlagen prüfen oder nach dem Kontrapost fragen wollte! Soll nicht gerade die Erhabenheit über die irdische Welt den Gläubigen auf die Knie zwingen! In dem Augenblick, wo Wirklichkeitsstreben in der indischen Kunst zu erstarken begann, war es mit dem hohen Schwunge der Gottheitsdarstellungen im wesentlichen zuende. Auch Indien entging schließlich nicht dem weltallgemeinen Kunstschicksal, die Wirklichkeit als Norm anerkennen zu müssen. In der besten Zeit der indischen Kunstentwicklung stand dem Meister Ausdruck, Rhythmus und Bewegung höher, als alles Anatomische, die intuitive Erfassung höher, als realistische Zergliederung, sichere packende Aufteilung der Fläche höher, als das Perspektivische. Das will keineswegs sagen, daß ihm die Regeln der Perspektive oder die Grundlagen der Anatomie unbekannt waren. Nur galten ihm jene Fragen niemals als betonte Probleme der Kunst. Die Zurückstellung jeglicher wissenschaftlichen Neugierde war es gerade, die dem indischen Bildner jenes unendliche Feingefühl für Linienrhythmus und für die Mannigfaltigkeit der Geste und Haltung der Glieder gab.

4.

Unendlich groß und kaum übersehbar erscheint die Zahl der indischen Kunstdenkmäler, die erhalten sind. Fortwährend kommt Neues zutage. Es ist ja bekannt, daß Vorder- und Hinterindien eigentlich wegen ihres Umfanges und des Gewimmels der sie bewohnenden Völker und Rassen eher als ganzer Erdteil aufgefaßt werden müßte. Mit der Größe der beiden Indien verglichen erscheinen die Überreste gar nicht so stattlich. Ein Blick auf die Geschichte zeigt, wie unfaßbar vieles vernichtet sein muß. Das Bild, das man vom Wesen der indischen Plastik auf Grund des Vorhandenen erhält, dürfte einseitig und unvollkommen sein.

Bei der indischen Plastik denkt man zuerst an Felsskulpturen und Reliefs. Es ist klar, daß Felsskulpturen nur deshalb aus sehr früher Zeit und ver-

hältnismäßig häufig vorhanden sind, weil sie der Zerstörungswut der islamischen Eroberer den größeren Widerstand leisteten. Freiskulpturen begegnet man selten, aber nicht so selten, wie oft angenommen wird. Sicherlich waren sie der Vernichtung durch Gewalt und Witterungseinflüsse am stärksten ausgesetzt. Gerade sie werden oft aus anderem Material, als Stein, etwa aus Bronze, Messing, Ton, Holz, aber auch aus Elfenbein, Gold und Silber verfertigt worden sein, alles leicht vergängliche oder vielbegehrte Stoffe. Daß der indische Bildner die Freiskulptur spielend beherrschte, zeigen die erhaltenen Beispiele (Tafel 61, 85, 86, 95, 97, 109 ff.).

Das Relief dürfte das bevorzugteste Ausdrucksmittel der indischen Kunst überhaupt sein. Das folgt nicht weniger aus dem besonderen Verhältnis der Plastik zur Architektur wie aus dem eigentümlichen Stoffkreis. Wo wir Malereien erwarten würden, durchbrechen Reliefs aller Grade die Wände der Innenräume. Sie entwachsen dem Baukörper oder schmücken die Fassaden, von den flachsten Schichtungen angefangen über tief unterschnittene Auflösungen in Licht und Schatten bis zur Rundskulptur in der Nische oder vor der Wand und dem Pfeiler. Dabei ist eine Entwicklung zu beachten, wie sich die erzählende Darstellung allmählich zur Einzelfigur und Gruppe verdichtet, schließlich zur richtigen Freiplastik wird. Wieder ist es Südindien, das diese Vorgänge am breitesten zeigt, da allein hier die künstlerische Tradition bis in die Neuzeit hinein fast ungebrochen weiterlief.

Das Material in seiner Eigenart scheint weder der indischen Bildnerei noch der Architektur besondere Anregungen gegeben zu haben. So wimmelt die indische Kunst von Verstößen gegen die Materialgerechtigkeit im westlichen Sinne. Nicht die rationalistische Rücksicht auf den Rohstoff, nicht das Streben, konstruktive Fortschritte zu erzielen, lenkten die Hände des Meisters, sondern allein der Überschwang des Geistes und des Gefühls, der jede Schwierigkeit spielend überwindet. Im allgemeinen wurde immer die Arbeitsweise unverändert beibehalten, in der ein Stil zum ersten Male auftrat, das heißt zumeist die Holz-, Ziselier- und Drechslertechnik. Mit einer dünnen Schicht von einer Art Kalk und mit leuchtenden Farben, die heute verschwunden sind, wurden die indischen Skulpturen in ähnlicher Weise überzogen wie die antiken.

Es ist zweifellos, daß man in Indien verhältnismäßig spät anfing, in Stein zu arbeiten. In der Architektur war Holz das ursprünglich angewandte Material. Die Felsbauten sind oft wortwörtliche Nachahmungen von Holzbauten.

Die ältesten erhaltenen Reliefs (Barhut, Sānchi, Tafel 4 ff.) weisen dagegen mehr auf die Elfenbeintechnik und die Technik getriebener Metallarbeiten hin. Und noch die bestrickenden Relieffriese von Angkor-Vat aus dem 12. nachchristlichen Jahrhundert (Tafel 133 ff.) verleugnen ihre Herkunft aus dem Reiche der Kleinplastik nicht, die überall der Monumentalplastik vorhergegangen sein und in den Händen der Urbevölkerung gelegen haben dürfte.

5.

Indische Künstlernamen, die mit irgendwelchen vorhandenen Denkmälern heute mit Sicherheit in Verbindung zu bringen wären, sind selten überliefert. Eine faßbare Künstlerpersönlichkeit ist bisher nicht bekannt geworden. Die Meister verschwanden hinter ihrem Werk. Tempel bauen, das Bildnis des Gottes in Stein zu meißeln oder aus Bronze zu gießen, war Gottesdienst, war Opferdienst – in ähnlichem Sinne, wie im europäischen frühen Mittelalter. Die Meister waren namenlose Diener der Kirche. Das schließt keineswegs aus, daß die indischen Metall-, Holz- und Steinbildner oft im höchsten Ansehen standen. Häufig machten sie sogar den Brahmanen den Rang streitig.*

Man darf den persönlichen Anteil des einzelnen indischen Bildners an dem Bildwerk nicht überschätzen. Tradition spielt im fernen Osten eine andere Rolle, als im Westen. Nur selten taucht eine neue Werte schaffende gewaltige Persönlichkeit auf. Die meisten Künstler wiederholen in frommer Selbstbescheidung, was die Zeit geheiligt hatte. Außerordentlich eng war der Spielraum individueller Betätigung. Die Proportionen der Figuren, ihre Farben, die Attribute, jede kleinste Einzelheit des Schmuckes und der Tracht waren in Traktaten (Silpa-Sāstras) festgelegt. Ja, fast jede Geste und Bewegung der Gestalten (Mudrā) – und wenn sie oft noch so persönlich anmutet – hatte strengen Regeln zu gehorchen und trug eine bestimmte Bezeichnung.** Wenn hier von der Phantasie des indischen Bildners gesprochen wird, ist nie eigentlich die individuelle Geistesarbeit des Meisters gemeint, sondern

---

* Vergl. Max Weber, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. II. Hinduismus und Buddhismus. Tübingen 1921. S. 95 ff.

** Vergl. W. S. Hadaway, Some Hindu 'Silpa' Shastras in their relation to South Indian Sculpture. Ostasiatische Zeitschrift III, S. 29 ff. – Abanindranath Tagore, Some Notes on Indian Artistic Anatomy, Kalkutta 1919.

fast immer die mythologische Phantasie, die ein Erzeugnis der Gesamtheit indischen Denkens ist.

Bei dieser glücklichen und vertiefenden Macht der Tradition, die alle künstlerischen Möglichkeiten sich voll auswirken läßt, bevor man sie aufgibt, ist es selbstverständlich, daß die Entwicklung nicht in dem rasenden Tempo dahinstürmte, wie im Westen in den meisten Kunstperioden. Es erscheint aber für Indien ebenso falsch, wie für China, wenn man behauptet, es hätte dort keine erhebliche Veränderung und Entwicklung in der Kunst gegeben. In den meisten Fällen kann man unschwer bei genügender Kenntnis des Denkmälervorrats allein auf der Grundlage des Stiles jedes Werk nicht nur lokal, sondern auch zeitlich innerhalb eines nicht übermäßig großen Zeitraumes bestimmen und dies trotz unseres lückenhaften Wissens. So stark wandelten sich die Stile auch in Indien im Laufe der Jahrhunderte. Wir werden durchblicken lassen, daß die indische Kunst ungeachtet ihrer sonst anders gearteten Struktur eine ganz ähnliche Entwicklungsbahn durchlief, wie die europäische. Doch darauf näher einzugehen, wäre eine Aufgabe, die zu weit von unserem Thema abführte. Uns liegt hier überhaupt nur daran, ohne allzuweite Abschweifungen dem indischen Kunstwerke selbst gegenüberzutreten und die ersten Fremdheiten zu überbrücken, die uns von ihm trennen.

Die religiösen Grundlagen.

1.

Die indischen Religionen gleichen einem tropischen Urwalde. Unaufhörlich überwuchern mit unglaublicher Schnelligkeit neue Schichten den alten Untergrund. Wie man dem Wachsen der Tropenpflanzen zuschauen zu können glaubt, und wie eine kurze Spanne Zeit genügt, um ganze verlassene Städte unter der Urwalddecke gleichsam zu begraben, so wandelt sich das religiöse Leben des Inders fast vor unseren Augen. Ebenso stark, wie der Inder an alten Sitten und Gebräuchen festhält, ebenso rastlos und wandelbar ist sein religiöses Denken und Fühlen. Sekten auf Sekten erstehen, blühen und lösen sich ab. Unaufhörlich erzeugen sich neue Gottheitsbildungen und neue Mythen. Hier wird durch dieses Dickicht indischer Mythologie nur ein schmaler Pfad gebahnt werden können. Von der philosophischen Spekulation kann ganz abgesehen werden. Denn nur, was sich zu anschaulichen Gestalten und Vorgängen verdichtet hat, findet in der Kunst seinen Niederschlag.

Unter Hinduismus verstehen viele allein den Brahmanismus in seiner neueren Entwicklung etwa seit den ersten nachchristlichen Jahrhunderten im Gegensatz zu den übrigen Religionen Indiens. Das dünkt uns unzweckmäßig und auch ungenau. Niemand vermag zu sagen, wo und wann der Brahmanismus aufhört und der sogenannte Hinduismus einsetzt. Immer deutlicher zeigt es sich, wie weit so viele Gestalten und Gedanken zurückgehen, die man heute hinduistisch zu nennen pflegt. Dazu kommt, daß sich Jainismus und Buddhismus immer weniger als scharf umgrenzte Sondergebilde und immer mehr als im Grunde nur brahmanische Sekten erweisen. Der Gedanke der Erlösung von den Leiden und Wirrnissen dieser Welt (Moksha), der Glaube an die Wiedergeburt (Samsāra), die Lehre von der Wiedervergeltung (Karma), die gewaltige Bedeutung der Buße, der Meditation (Yoga), die Sitte der Weltflucht, die Verehrung erleuchteter Männer, die Idee des großen Helden (Mahāpurusha) und Allherrschers (Chakravartī) ja sogar die Verehrung ge-

wisser Symbole, die der buddhistischen Kunst besonders eigentümlich schienen, wie des Stūpa, des Rades und der Fußabdrücke, das alles und vieles mehr hat sich als uralter vorbuddhistischer indischer Geistesbesitz erwiesen. Man darf auch nie vergessen, daß Buddhisten wie Jainisten noch lange fortfuhren, an die altbrahmanischen Gottheiten zu glauben und sie anzubeten. Wegen dieses umfassenden Gemeingutes verstehen wir hier unter Hinduismus immer die Gesamtheit der religiösen Kultur Indiens, soweit sie im Gegensatz zum Parsismus, zum Islam und zum Christentum steht.

Die Pārsī (Perser), die der Religion des Zoroaster anhängen, haben für das indische Kulturleben nur geringe Bedeutung gehabt. Erst im 8. nachchristlichen Jahrhundert wanderten sie, um ihre Religion bewahren zu können, von den Muhammedanern bedrängt, aus Persien aus, siedelten sich in Indien an, blieben immer ein geschlossener Kreis, recht gering an Zahl (heute an 100000) und fast ausschließlich auf die Gegend von Bombay beschränkt. Der Islām breitete sich erst seit dem 12. Jahrhundert in der Folge gewaltiger Eroberungszüge in Indien stärker aus (heute an 70 Millionen Anhänger). Er hat in Indien nicht unwesentliche Umbildungen erfahren, ohne selbst auf den Hinduismus bemerkenswert zu wirken. Es gibt keinen größeren Gegensatz, als die nüchterne, bilderfeindliche fanatische Lehre Muhammeds und die hinduistischen Religionen, in denen sich die mythologische Phantasie gleichsam überstürzt und gerade das Götterbild einen unentbehrlichen Mittelpunkt alles Denkens und Fühlens bildet. Das Christentum konnte in Indien nur an wenigen Punkten wirklich festen Fuß fassen, vor allem in Südindien. Christliche Gedanken dürften allerdings hier und da auch im Hinduismus Eingang gefunden haben. Der Hinduismus umfaßt in unserem Sinne also alles Geistesgut, das urtümlich auf indischem Boden gewachsen ist. Er umschließt das von den Ariern bei ihrer mehrere Jahrtausende vor Christi Geburt erfolgten Einwanderung vom Westen mitgebrachte Erbe, das ein unlöslicher Bestandteil des indischen Geistes seit undenklichen Zeiten geworden ist.

2.

Nicht der Buddhismus, wie man vielfach gerade unter dem Gesichtpunkt der Kunst meint, sondern der Brahmanismus ist als entscheidendste geistige Macht an die Spitze der indischen Religionen zu stellen. Aus ihm gingen Jainismus und Buddhismus erst hervor. Seine Gottheiten gaben den wesent-

lichen Rohstoff für die ihrigen. Der Buddhismus verschwand in den letzten Jahrhunderten des ersten nachchristlichen Jahrtausends überhaupt fast gänzlich aus dem eigentlichen Indien. Heute hängen an Dreiviertel der indischen Bevölkerung dem Brahmanismus in irgend einer seiner mannigfaltigen Gestaltungen an. Auch außerhalb Indiens gelangen ihm mancherlei Erfolge, wenn auch nicht von der Nachhaltigkeit, wie dem Buddhismus. In Burma, in Indochina und auf den Sundainseln waren brahmanische Inder die ersten Kolonisatoren.

Die ältesten heiligen Bücher des Brahmanismus sind die Veden, die ältesten literarischen Denkmäler in einer arischen Sprache. Die frischen, von kräftigem Naturgefühl durchwehten Lieder des Rigveda und die tiefsinnigen Spekulationen der Upanishads über Gott und die Welt gehören zu den höchsten Schöpfungen der Weltliteratur. Noch heute gilt der Mehrzahl der brahmanischen Inder jedes Wort aus den Veden als heilig und unantastbar. Von den Naturgottheiten, die in den Veden verehrt werden, erscheinen einige auf den ältesten erhaltenen Denkmälern indischer Plastik, die zwar dem buddhistischen Kultus angehören, im Grunde aber noch vielfach altbrahmanischen Geist atmen. So Indra, der Götterkönig, Sūrya, der Sonnengott, Srī (Lakshmī), die Göttin des Glücks, später zur Gattin Vishnus geworden; dazu kommt das Gewimmel der volkstümlichen Geister, der Nāgas und Yakshas mit ihren Beherrschern. Von einer brahmanischen Bildnerei, in der die vedischen Gottheiten in voller Würde im Mittelpunkt der Verehrung stehen, hört man nur aus der Literatur.

Aus der vedischen Religion entwickelte sich, wohl in den Jahrhunderten um Christi Geburt, der neuere Brahmanismus. Die Veden verlieren nicht gerade ihr Ansehen, doch sie büßen den engeren Zusammenhang mit der umgestellten Geisteslage des Inders ein. Nun werden die riesenhaften epischen Gedichte, das Rāmāyana des Vālmīki, die Geschichte des Prinzen Rāma und seines geliebten Weibes Sītā, und das Mahābhārata, die Erzählung vom Kriege der Kauravas und Pāndavas, dazu und davon abhängig die epenartigen Purānas, schließlich die noch späteren Tantras die eigentliche Bibel der Gläubigen. Während die beiden Epen in gleicher Weise von allen brahmanischen Indern verehrt werden, sind die Purānas und Tantras Sektenschriften. Jede Sekte hat sich ein anderes der achtzehn Purānas erkoren. Es gibt wohl keine brahmanische Gottheitsdarstellung, die nicht auf eines dieser ungeheuren

Sammelbecken allen mythologischen Denkens und Spekulierens aus vielen Jahrhunderten Bezug hätte. Gewisse Bestandteile dieser Textbücher der Kunst, wie man sie nennen könnte, gehen bis in die vorbuddhistische Zeit zurück; ihre heutige Gestalt haben sie aber meist in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten, gewisse Stücke noch später erhalten.

Es ist in diesem Rahmen nicht angängig, in die Tiefen indischen mythologischen Denkens hinabzusteigen. Und doch würden erst dann all die gewaltigen in der Kunst so packend gestalteten Symbole ihr volles beziehungsreiches inneres Leben gewinnen. Zu mannigfaltig sind die möglichen Deutungen der meisten Motive. Außerdem fehlen liebevolle Vorarbeiten. Mit dem Hinweis auf die Vedāntalehre mit ihrem gewaltigen Wort: tat tvam asi, das bist du – das bedeutet die Einheit der Seele mit Gott oder die Identität von Atman (Seele) und Brahman –, auf den Trugschleier der Māyā und mit einigen nichtssagenden monistischen Phrasen darüber ist für das Verständnis der indischen Kunst nicht viel gewonnen. Einmal ist das nur der Inbegriff einer einzigen, wenn auch wohl der wichtigsten Lehre. Neben diesem Monismus steht der Dualismus des Sānkhya, der Personalismus des Yoga, ja sogar ein ausgesprochener Materialismus. Dann aber schöpfte die Kunst, wie schon betont, aus ganz anderen Quellen, die von der gestaltenden Phantasie des ganzen Volkes gespeist wurden. Hier wirkte das begriffliche Denken der Philosophen nur mittelbar und selten entscheidend.*

Es wird wohl nicht früher als in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten gewesen sein, daß Siva und Vishnu mit ihrem Anhang und ihren Verkörperungen in den Mittelpunkt der brahmanischen Verehrung traten. Anfangs gab man die Gestalten noch rein menschlich. Erst allmählich werden sie durch Vervielfachung der Köpfe und Hände, durch Steigerung der Maße ins Überirdische erhöht.** Immer neue Sekten tauchen auf, die bald diese bald jene aus dem großen Kreise dieser Gottheiten als höchste und allmächtige, alle anderen weit überragende betrachten und mit Worten, Bildwerken und Tempeln in überschwänglicher Weise preisen. Es wäre aber bei der immer wieder alle Gegensätze vereinigenden Geistigkeit des Inders falsch zu glauben, daß nun dieser erkorene Gott alle anderen Gestalten völlig verdrängte. Auch die anderen werden nicht gänzlich vernachlässigt, sie sind gleichsam nur in die Schar

* Vergleiche auch die Bemerkungen zu den Tafeln.

** Vergleiche Macdonell, Indian Iconographie. Rūpam, Heft 3.

des gläubigen Gefolges zurückgetreten. So findet man in den meisten Tempeln Siva und Vishnu, Vishnu und Siva mit ihren Gattinnen nebeneinander dargestellt. Ja, es sind Gestaltungen ersonnen worden, in denen Siva und Vishnu (Hari-Hara), die beiden höchsten Gottheitsideen oder Siva und Pārvatī (Ardha-Nārī, vergl. Tafel 45), das höchste männliche und das höchste weibliche Prinzip in einer Person erscheinen.

Siva, der Gütige, den 1008 verschiedene Namen preisen, zeigt deutlich seine Herkunft aus den mannigfaltigsten Ursprüngen. Besonders viele Züge aus dem Gedankenkreise der indischen Ureinwohner scheint er in sich aufgenommen zu haben. In verschiedenen Gestalten tritt er dem Gläubigen entgegen: als Tänzer, als Asket, als Herrscher und Kämpfer. In seiner tiefsten Ausdeutung dürfte er die im Weltall wirkenden Kräfte, zerstörende und aufbauende, verkörpern. Das ist der Sinn der Darstellung, wenn er in einem Flammenbogen vierarmig als Tänzer in wunderbar beschwingtem Rhythmus auftritt (Tafel 116–123). Seine Anhänger nennen sich Saivas (Sivaiten). Der Bulle Nandi ist ihm heilig. In keinem Saiva-Tempel fehlt die meist aus einem Block gehauene Darstellung dieses in Indien so volkstümlichen Tieres (Tafel 97). Häufig ersetzt die Gestalt des Gottes ein schlichtes Linga (Phallus), das Symbol der Fruchtbarkeit und Schöpferkraft. Damit gelangen wir in den Bereich der tiefgründigen indischen Sexualmystik, die sich gerade auf der Gestalt Sivas, seiner Gattin Pārvatī und seines Sohnes Ganesa aufbaut, und der manche indische Sekte huldigt. Die Sekten der Lingāyats verehren Siva allein in der Gestalt des Linga. Die Sekten der Sāktas sehen in Sivas Gattin, vor allem in ihrer Erscheinung als Kāli und Durgā, die höchste Gottheit. Die Göttinnen sind ihnen die Mütter, die Sakti. Wie aus der Erde die Pflanze sprießt, so wird aus dem Schoße des Weibes alles Leben geboren. Eigene heilige Schriften, die Tantras, preisen die Sakti. Und bei gewissen Zeremonien im Kreise der Eingeweihten fallen alle Schranken. In sexuellen Orgien gilt es „der Ursache der Hochlust aller Lebewesen, der Schöpfung Urgrund und der Wurzel der ewigen Welt".*

Alle Gestalten aus Sivas Nähe sind in eine Atmosphäre von Wildheit getaucht. Das sind die Züge des uralten vedischen Sturmgottes Rudra, aus dem sie hervorgingen. In Vishnu, der anderen Hauptgottheit des neueren Brahma-

* Vergl. M. Winternitz, Die Tantras und die Religion der Sāktas. Ostasiatische Zeitschrift IV, S. 153 ff.

nismus, können dagegen die milden Eigenschaften eines Sonnengottes und Heilandes nicht verkannt werden. Wenn die Welt durch die Schlechtigkeit der Menschen zugrunde zu gehen droht, dann nimmt Vishnu eine seiner Verkörperungen an (Avatāra), steigt zur Erde hernieder und vollbringt zu ihrer Rettung gewaltige Taten. In seinen gepriesensten Verkörperungen als Krishna (Tafel 76, 124) und Rāma wurde Vishnu zum Mittelpunkt einer Religion hingebendster Gottesliebe (Bhakti). Ihre Bibel ist die Bhagavadgītā, das „Gotteslied", die auch in Europa so bekannte und geschätzte Episode aus dem Mahābhārata,* in der Krishna in menschlicher Gestalt als Wagenlenker dem Arjuna zur Seite steht und ihm seine weisen Lehren gibt. Die Anhänger Vishnus nennt man Vaishnavas (Vishnuiten). Krishnaismus und Rāmaismus sind zu besonders verbreiteten Zweigen des Vishnuismus geworden.

Die dritte Hauptgottheit des Brahmanismus, die mit Siva und Vishnu eine Dreieinigkeit (Trimūrti) bildet, ist Brahmā. Als selbständig verehrte Gestalt spielt Brahmā keine große Rolle. Die Idee der Weltseele, deren Verkörperung die Gottheit, wie schon der Name sagt, schließlich doch ist, scheint sogar der indischen Phantasie, die sonst keine Unmöglichkeiten kennt, zu gewaltig – einerseits zu voll, andererseits zu leer – gewesen zu sein, um aus ihr eine wirklich religiös erlebbare Gottesgestalt zu schaffen, der sich der Gläubige hingebend und vertrauensvoll nahen könnte. Gott Brahmā, viergesichtig, kommt meist nur als Nebenfigur (Tafel 25) neben Siva oder Vishnu vor. Es gibt auch nur wenige Tempel, die ihm geweiht sind.**

3.

Der Buddhismus und seine Bedeutung für Indien wird selten nach allen Seiten hin richtig gewürdigt. Man hat ihn als eine rationalistische Philosophie ohne Götter hingestellt. Wenn man seinen Blick allein richtet auf die „vier edlen Wahrheiten" vom Leiden, von der Enstehung des Leidens, von der Aufhebung des Leidens und vom „edlen achtgliedrigen Weg", der zur Aufhebung des Leidens führt, so kann man wohl zu dieser Ansicht kommen. Dennoch ist sie falsch. Es gab keinen Augenblick in der Geschichte des Buddhismus, wo die heiligen Wahrheiten allein maßgebend waren. Der „Erleuchtete" selbst

* Bhagavadgita, des Erhabenen Sang, übertragen und eingeleitet von Schröder. Jena 1919.

** R. G. Bhandarkar, Vaisnavism, S'aivism and minor systems. Straßburg 1913. – Monier Monier-Williams, Brāhmanism and Hindūism. London 1891.

hat nie die älteren brahmanischen Gottheiten und Geister des Volksglaubens verleugnet. Später wurden auch die purānischen Göttergestalten mit so geringen Abwandlungen übernommen, daß ihre Herkunft niemals zweifelhaft bleibt. Der Buddha selbst wurde sehr bald zum Gotte, und neben ihn traten eine große Reihe anderer Buddhas und Bodhisattvas (Anwärter auf die Buddhaschaft, Mittler, Fürsprecher), Gestalt gewordene Ausstrahlungen seines Geistes. Der Buddhismus ist eine echte Erlösungsreligion mit Gottheiten, Heiligen und heiligen Schriften, die der künstlerischen Phantasie reichen Stoff boten, mit Kirchen, Klöstern, Wallfahrtsorten, mit Klerus und Gemeinde.

Es wird auch oft hingestellt, als wäre der Buddhismus zu gewissen Zeiten die allein herrschende Religion in Indien gewesen. Davon kann ebenfalls nicht die Rede sein. In den Tagen des berühmtesten und mächtigsten indischen Herrschers Asoka (273—232) und des ebenfalls überragenden Königs Kanishka (um die Mitte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts) erfreute sich der Buddhismus der Hofgunst und erlebte seine blühendste Zeit. Aber immer stand daneben der Brahmanismus in hohem Ansehen, auch der Jainismus wurde recht häufig von Königen hoch verehrt und zwar bis Südindien hin. Man darf nie vergessen, daß wir in der indischen Geschichte vor allem auf die naturgemäß parteilichen buddhistischen Quellen angewiesen sind und daß gerade in die Zeit höchster Entfaltung des Buddhismus (3. Jahrhundert vor bis 3. Jahrhundert n. Chr.) das Werden und die Vollendung der großen Epen und der wichtigsten Purānas, der heiligsten Schriften des neueren Brahmanismus, fällt. Wie wenig der Buddhismus ein untrennbares Stück der indischen Geistigkeit bildete, beweist am besten sein nur etwa ein Jahrtausend hindurch dauerndes Eigenleben. Erst etwa 2—300 Jahre nach dem Tode des Stifters Gautama (vermutlich 487/86 v. Chr.), des Weisen aus dem Geschlechte der Sākyas (Sākyamuni), dürfte er durch die Gunst des Königs Asoka aus einer nur in und um Magadha (Süd-Bihār) bekannten Sekte zu größerem Ansehen gelangt sein. Aus dieser Zeit stammen auch die bedeutendsten unter den ältesten erhaltenen buddhistischen Kunstdenkmäler. Um den Schluß des ersten Jahrtausends nach Christi Geburt hatte er in Indien nur noch wenige Zufluchtsstätten, im 13. Jahrhundert war er dort verschwunden.

Man hat überhaupt das Neue am Buddhismus wohl überschätzt. Er wurzelt mit allen Fasern im Brahmanismus, hat, wie schon betont, in breitester Ausdehnung gleichlautende Gedanken, Symbole und Lehren und erhielt immer

wieder neues Blut aus der brahmanischen Atmosphäre. Sonst wäre seine Lebensdauer in Indien sicherlich noch kürzer gewesen. Dennoch brachte er genug Neues von Gewicht. Es war seine große Mission, die ethische Seite des Brahmanismus stärker zu betonen und fortzubilden.* Der Buddhismus nahm dem Brahmanentum das Nationalindische — wenn man will, das Geographisch-Beschränkte, in ähnlicher Weise, wie das Christentum dem Mosaismus, und schuf so die Möglichkeiten für eine Weltreligion, die der Brahmanismus seiner ganzen Natur nach weder sein konnte noch wollte. Diese Sendung ruhte gänzlich auf den Schultern der gewaltigen Persönlichkeit des Stifters, die auch der buddhistischen Kunst ihr Gepräge gab. Da der Buddha ursprünglich ein irdisches Wesen war, verliert die irdische Welt mit ihrem lebenden und toten Inhalt nie gänzlich ihre Bedeutung für die Kunst, ja verleiht ihr oft ihre schönsten Reize. Die Darstellung seines frommen Lebens mit seinen früheren Existenzen (Jātakas) und des milden Wirkens seiner Gemeinde nimmt einen wesentlichen Raum ein. Hier liegt die letzte Wurzel des Gegensatzes zwischen der beruhigten, lautlosen Kunst des Buddhismus und der dramatischen, schmetternden des Brahmanismus. Man unterscheidet gewöhnlich ziemlich scharf zwischen Hīnayāna, dem geringeren Erlösungs-Fahrzeug und Mahāyāna, dem großen Erlösungs-Fahrzeug, dann auch zwischen der südlichen und nördlichen Schule des Buddhismus.** Hier sei auf diese Bezeichnungen nicht weiter eingegangen. Einmal sind sie durchaus nicht so klar, wie es auf den ersten Blick scheint, dann aber haben sie für die Kunst nur geringe Bedeutung. In der Kunst werden vielmehr drei Stufen der Entwicklung deutlich, eine frühe, wo Buddha selbst noch nicht gestaltet wird, sondern statt seiner nur Symbole erscheinen, eine mittlere (seit dem ersten nachchristlichen Jahrhundert), wo der „Erleuchtete" beginnt, Mittelpunkt aller künstlerischen Gestaltung zu werden, schließlich eine späte, wo Buddha zum Gott und Heiland geworden und neben ihn unter sivaitischem und tantristischem Einfluß ein ganzes Pantheon getreten ist. Die buddhistische Plastik hält sich, wie die brahma-

* Vergl. Rabindranath Tagore, Sādhanā. München, o. J., S. 28.

** Das Bild eines Fahrzeuges wurde im Buddhismus gern für die Lehre gebraucht, die dem Gläubigen zur Erlösung bringt. Die Anhänger des späteren entwickelteren Buddhismus nannten ihre eigene Religion Mahāyāna, die ältere Richtung aber Hīnayāna. Es handelt sich um Entwicklungen, wie sie jede Religion durchmacht, keineswegs um Wertungen.

nische aufs engste an die heiligen Schriften, in der Frühzeit an die Sūtras und Jātakas des Pālikanons, der etwa in den drei letzten vorchristlichen Jahrhunderten niedergeschrieben zu sein scheint, später an Sanskritsūtras, die meist in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten entstanden sein dürften.*

4.

Der Buddhismus ist aus Indien schon lange verschwunden, der Jainismus (besser Jinismus) lebt. Ja, es zeigt sich immer deutlicher, daß die Jaina-Religion zu allen Zeiten in verschiedenen Gegenden in hohem Ansehen stand. Nicht selten wurde ihr königliche Unterstützung zuteil, allerdings nicht gerade von Herrschern vom Wuchse eines Asoka oder Kanishka. Ganz falsch ist die noch häufig wiederholte Behauptung, daß der Jainismus vom Buddhismus geistig abhängig gewesen wäre. Die beiden Religionen gemeinsamen Züge entstammen der geistigen Atmosphäre ihrer gleichen Entstehungszeit. Wenn auch die Jaina-Gläubigen im heutigen Indien nicht eben zahlreich und auf Rājputāna beschränkt sind ($1^1/_4$ Millionen), sie bilden noch immer eine Macht. Gerade wohlhabende und angesehene Klassen bekennen sich zum Jainismus und sehen darauf, daß die Gotteshäuser mindestens einen prunkvollen Eindruck machen und in gutem Zustande erhalten werden.

Die Jaina-Religion verhält sich zum Brahmanismus ähnlich wie der Buddhismus. Sie steht ihm höchstens noch näher, als dieser. Sie ist eine ausgesprochen hinduistische Religion insofern, als ihr Gedankengehalt zu einem wesentlichen Teil indisches Gemeingut ist. Erlösung soll sie ihren Gläubigen bringen durch Einhaltung der Hauptvorschriften, „rechter Glaube, rechtes Erkennen, rechter Wandel", die alle hinduistischen Religionen beobachten. Auch die brahmanischen Götter werden im allgemeinen anerkannt. Besonderes Eigentum des Jainismus ist die peinlichste Durchführung der Ahimsā-Lehre, des Verbotes, irgend einem Lebewesen Schaden zuzufügen.

Wie der Buddhismus hat der Jainismus einen Stifter, Vardhamāna, der in derselben Gegend und zu derselben Zeit, wie Buddha oder etwas früher gelebt haben dürfte, also im Lande Magadha im 6. oder 5. vorchristlichen Jahrhundert. Für den Gläubigen ist er Mahāvīra, „der große Held", oder

* L. de la Vallée Poussin, Bouddhisme, London 1898. — Derselbe, Bouddhisme, Paris 1909. — H. Kern, Manual of Indian Buddhism, Straßburg 1896. — H. Hackmann, Der Buddhismus, Tübingen 1919[2] und 1906[1]. — R. Pischel, Leben und Lehre des Buddha, Leipzig 1910[2]. — H. Beckh, Buddhismus, Berlin 1916.

Jina „der Sieger". Dieser historische Jina gilt als der letzte von 24 Jinas oder Tīrthakaras (Propheten), die vor ihm in bestimmten unermeßlichen Weltperioden (Kalpas) erschienen waren, in ähnlicher Weise, wie der historische Buddha als der letzte eine Reihe von sieben Vorgängern angesehen wird. Die Darstellung der 24 Jinas, die nur ganz äußerlich durch ein am Sockel angebrachtes Tier oder Symbol unterschieden werden, ist das Hauptmotiv der Jaina-Bildnerei (Tafel 79). Unter den Jaina-Sekten sind am wichtigsten die Svetāmbara oder Weißgekleideten und die Digambara oder Himmelgekleideten, die für die Mönche ursprünglich Nacktheit forderten. Mit den Vorschriften der Digambara hängt die völlige Nacktheit aller in der Kunst vorkommenden Jina-Gestalten zusammen. Ihre eigentümliche Puppenhaftigkeit, die offenbar gänzliche innere und äußere Teilnahmslosigkeit gegen die Außenwelt bedeuten soll, beruht auf bestimmten Vorschriften über Körperhaltungen bei den Bußübungen, ihre verschiedene relative Größe auf gewissen Vorstellungen vom Weltbild. Je höher die Gottheiten über dem Gipfel des Berges Meru, der in der Mitte der Erde auf der Jambū-Insel liegt, wohnen, um so freier sind sie von allen irdischen Leidenschaften und um so tiefer ist ihr Wissen. Ihre Körpergröße nimmt dagegen entsprechend ab (Tafel 82).

Wie die Morallehren des Jainismus eine gewisse phantasielose Nüchternheit haben, nicht unähnlich denen des chinesischen Konfuzianismus, so auch die Jainaplastik, wenn sie das höchste Göttliche darstellen will. Das Übermenschliche, Unirdische soll zur Anschauung gebracht werden durch einen kaum wieder in irgend einer Kunst geübten Schematismus, den Ausfluß nicht der schöpferischen Phantasie, sondern des rechnenden Intellekts.*

* G. Bühler, Über die indische Sekte der Jaina, Wien 1887. — Johannes Hertel, Ausgewählte Erzählungen aus Hēmacandras Parisistataparvan, Leipzig 1908. — H. Jacobi, Eine Jaina-Dogmatik. ZDMG. LX.

Entwicklung.

1.

Kann man von einer Entwicklung der indischen Kunst sprechen? Ist Indien nicht eher ein Erdteil, als ein einheitliches Kulturgebiet? Diese Fragen könnte man schon stellen, wenn es nur um Vorderindien ginge. Wir verstehen hier aber unter dem Begriff Indien auch die Länder, die man indische Kolonien nennen möchte — dieses Wort vor allem in kulturellem Sinne gebraucht, denn selten handelte es sich um Eroberungen mit dem Schwerte — also in der Hauptsache um Kaschmīr, Nepāl, Ceylon, Burma (Pegu), Siam (Thai), Kambodja (Khmer), Champa, Java.* Die bis zu einem gewissen Grade geistige Einheitlichkeit — die ehemalige und zum Teil noch jetzt vorhandene — aller dieser Gebiete scheint zweifellos. Jedes hier entstandene Kunstwerk dürfte mit nur ganz seltenen Ausnahmen sofort als indisch erkennbar sein und sich deutlich von allen mehr westlichen oder mehr östlichen und nördlichen Schöpfungen abheben. Völlig politisch geeint war nicht einmal das geographisch so geschlossene Vorderindien. Den größten Umfang hatte ein indisches Reich, soweit bekannt, zur Zeit von Asoka im dritten vorchristlichen Jahrhundert. Damals fehlte allein Südindien. Aber dieses gewaltige Gebilde bestand nur solange Asoka selbst lebte. Später gelang es noch zweimal, für ganz kurze Zeit ähnlich große Teile Indiens unter einen Hut zu bringen. Trotz dieser selten unterbrochenen politischen Zerrissenheit war die Verbindung zwischen den einzelnen Teilen Vorderindiens niemals lange gänzlich unterbunden. Schließlich mag nahezu jedes Teilgebiet einmal irgendwie mit dem anderen politisch zusammengeschweißt gewesen sein: das Indusgebiet mit dem Gangesland, Hindostan mit Orissa und dem Deccan, der Deccan mit Südindien, Südindien mit Ceylon usf. Neben diesen wechselnden Zusammenwürflungen war es vor allem das religiöse Leben, das allen Gebieten, die es erfüllte, eine einheitliche Geistigkeit, nämlich die hinduistische brachte, die dann durch die eingesessene Bevölkerung ihre besondere Lokalfarbe

* Tibet und Ostturkistan, sowie das östliche Hinterindien neigten mehr nach dem fernen Osten als nach Indien.

erhielt. Fast überall wurde den Brahmanen Ehrfurcht entgegengebracht. Die heiligen Plätze des Brahmanismus (Benares, Hardwār, Kānchī, Ayodhyā, Dvāravatī, Mathurā, Ujjain), die heiligen Schriften und Sprachen standen im Ansehen, wo es Hinduisten gab.

Die Geschlossenheit der indischen Kultur bringt auch eine einheitliche Entwicklung der Gesamtheit der indischen Kunst mit sich. Vorläufig ist sie jedoch nur zu ahnen. Es bedarf nicht langer Einfühlung, um zu erkennen, daß etwa die Skulpturen von Barhut (Tafel 3 ff.), von Amarāvatī (Tafel 15ff.), die von Elurā (Tafel 35ff.), von Konārka (Tafel 60ff.) und Madura (Tafel 103ff.) verschiedenen irgendwie innerlich verbundenen Perioden angehören, die den uns gewohnten Stichworten Archaïk, Klassik, Barock entsprechen. Um die Entwicklungsreihe und die Zusammenhänge aber wirklich aufzudecken, dazu dürfte der heute bekannt gewordene Denkmälervorrat noch nicht genügen. Man muß sich damit bescheiden, die Entwicklung gewisser politisch enger zusammengehöriger Gebiete zu erkennen, also etwa die Kunst des Panjāb, die Kunst von Orissa, des Deccan und Südindiens, die Kunst Ceylons, Cambodjas und Javas. Aber auch innerhalb dieser verhältnismäßig kleinen Kunstkreise klaffen überall Lücken, gibt es überall Rätsel. Vor allem wird es nicht gelingen, die Frühzeit zu erfassen, wo offenbar meist in leicht verderblichem Material gearbeitet wurde. Immer wieder zeigen sich allerdings eine Fülle gleichartiger Einzelformen und Motive. Die ältesten vorhandenen über ganz Indien verstreuten buddhistischen Denkmäler aus Stein scheinen die letzten Zeugen einer über die Halbinsel verbreiteten im wesentlichen in Holz arbeitenden brahmanischen Kunst zu sein, auf deren Grundlage sich in dem ersten christlichen Halbjahrtausend die verschiedenen indischen Stile — in der Hauptsache also der Nordindische, der Deccan- und der südindische Stil — ganz allmählich herausbildeten.

2.

Die ältesten in Indien erhaltenen Kunstdenkmäler dürften nicht erst aus der Zeit des schon wiederholt genannten Mauryakönigs Asoka (273—232 v. Chr.) stammen, wie man bisher annahm. Es gibt einige Freiskulpturen, die vielleicht bis ins vierte oder gar fünfte Jahrhundert zurückführen.* Feststehen

* Vgl. K. P. Jayaswal, Statues of Two Saisunaka Emperors (483—404 O. C.). Journal Bihar and Orissa Research Society, March 1919. — Ramaprasad Chanda, Four Ancient Yaksa Statues. Journal Department of Letters, University of Calcutta, 1921, Vol. IV.

dürfte, daß man erst unter Asoka dazu überging, in ausgedehnterem Maße Bauten aus Stein zu errichten, und daß seiner Regierungszeit die ersten sicher datierbaren Arbeiten angehören: einige steinerne polierte Gedenksäulen, darunter als schönstes Stück das Kapitell von Sārnāth (Tafel 1, 2). Deutlich persische Einflüsse. Die technische Ausführung übertrifft aber die persischen Vorbilder. Im dritten, zweiten und ersten Jahrhundert dürften dann die skulpturengeschmückten Steinumzäunungen, Tore und Stūpas von Barhut (Tafel 3ff.), Sānchī (Tafel 11ff.) und Bodh-Gayā (Tafel 7), etwa in dieser Reihenfolge errichtet – entstanden sein. Auch die Höhlenanlagen von Udayagiri (Tafel 8, 9) und Kārli (Tafel 10), gehören dieser Periode an. Ihre in den lebenden Felsen gehauenen Reliefs mit den schwerfällig bewegten, aber kraftvollen und lebenstrotzenden Gestalten sind den Skulpturen von Barhut verwandt.

Es ist, wie schon erwähnt, selbstverständlich, daß alle diese Steindenkmäler nicht die Anfänge der indischen Plastik bedeuten. Sie setzen eine lange Kunstübung voraus. Das wäre schon aus stilistischen Gründen klar, auch wenn nicht Angaben aus der älteren Literatur vorlägen, die auf eine weit ältere Kunst hinweisen. Die Steinumzäunungen mit ihren Toren gehen in Gliederung und Zusammenfügung deutlich auf Vorbilder aus Holz zurück. Eine Inschrift in Barhut erwähnt ausdrücklich den Ersatz eines alten Denkmals aus Holz durch einen Steinbau. Die Technik der Reliefs gemahnt an Drechsler- oder Treibarbeit. Dabei erinnere man sich, daß, wie ebenfalls eine Inschrift besagt, Elfenbeinschnitzer der Nachbarstadt Vidisa einen der Torpfosten von Sānchī gestiftet haben. Aber auch aus gewissen Stellen bei dem berühmten indischen Grammatiker Pānini (spätestens 4. Jahrhundert v. Chr., vielleicht jedoch viel früher) folgt, daß es bereits zu seiner Zeit brahmanische Götterbilder gab.* Und sogar im Rigveda (IV. 24, 9., VIII. 1. 5.) dürften sich einige Verse auf Götterbilder beziehen. Man weiß allerdings nicht genau, wie weit diese Verse zeitlich zurückgehen. Jedenfalls ist eine indische Bildnerei für eine ganze Zeit vor Asoka auch literarisch bezeugt.

Die ältesten erhaltenen Denkmäler sind wohl sämtlich buddhistisch. Asoka

* Sten Konow, Note on the use of images in ancient India. Indian Antiquary 1909. Solche Erwähnungen von Kunstwerken finden sich zahlreicher in der älteren indischen Literatur. Eine vollständige kritische Zusammenstellung wäre erwünscht. — Vergl. neuerdings R. Chanda, Mediaeval Sculpture in India. Journal Department of Letters, University of Calcutta, Vol. III, 1920.

ist ja der berühmte erste königliche Schutzherr des Buddhismus. Daher kann allein der Buddhismus eine Reihe so früher umfangreicher Steinmonumente aufweisen. (Die ältesten Tempel und Götterbilder der anderen Religionen, aus vergänglichem Material hergestellt, sind verschwunden). Wenn auch buddhistisch und buddhistische Themen behandelnd, der Geist der Kunst ist noch im wesentlichen vorbuddhistisch. Gestalten und Vorgänge schlicht realistisch erfaßt. Es wimmelt von brahmanischen Gottheiten und den Geistern des alten Volksglaubens. Nicht nur aus stilistischen, auch aus Gründen der Ikonographie muß man eine lange Entwicklung der indischen Kunst vor Asoka annehmen.

Auffallend ist, daß Buddha selbst noch nicht dargestellt wird, sondern nur sein Thron, sein heiliger Baum (Tafel 4), seine Fußabdrücke, sein Stūpa (Tafel 6), das Rad, alles Symbole, die in Indien seit jeher als heilig galten. Die Gründe für diese Scheu sind nicht klar. Ein Bilderverbot irgend welcher Art liegt kaum vor. Vielleicht arbeitete die Kunst noch in so hohem Maße mit dem vorbuddhistischen Stoffkreis, daß man gar nicht auf den Gedanken kam, den Erleuchteten darzustellen. Vielleicht scheute man sich nur die Buddhagestalt gerade an den Umzäunungen von Stūpas anzubringen. Sonst hatte man sein Bild möglicherweise bereits in den religiösen Motivschatz aufgenommen. Es wird behauptet, daß z. B. eine Höhle von Udayagiri ein Buddharelief enthält;* das wäre etwa aus derselben Zeit, wie die Stūpas von Barhut und Sānchī.

Wie an den Gedenksäulen des Asoka das persische Glockenkapitell erscheint, so gibt es auf den Reliefs der Stūpas eine Fülle von Motiven, die dem Westen entlehnt sind. Die große Bedeutung Persiens für das Indien der Maurya-Dynastie (326/25) – 185 v. Chr.) ist zweifellos. Mit dem Gedanken ein Weltreich zu schaffen, sandte Darius, Groß-König von Persien, im Jahre 510 v. Chr. Skylax von Karyanda nach Indien. Der Erfolg des Zuges war schließlich die Einrichtung der „Hinduprovinz" (Indusland) und der „Gandhāra-Provinz (Teile von Afganistan und der Grenzprovinz). Ein indisches Aufgebot kämpfte im Heere des Xerxes gegen Griechenland, wie Herodot berichtet. Diese Verhältnisse bestanden bis zum Zuge Alexanders des Großen, der den Weltreichsgedanken des Darius aufnahm und in den Jahren 327 – 25 in Indien weilte, bis ihn die Empörung seiner Soldaten zum Rückzug zwang.

* Mano Mohan Ganguly, Orissa and her remains. Calcutta, London 1912. S. 70f.

Bei einer fast zweihundertjährigen engen Nachbarschaft ist es zu verstehen, daß die hohe persische Kultur und Persiens bedeutende Kunst in Indien Eindruck machten. Daher die persischen Elemente vor allem in der indischen Architektur und die Fülle der Fabelwesen – meist geflügelte Tiergestalten – in der Bildnerei, deren westliche Herkunft augenscheinlich ist.* Es handelt sich meist um nur recht äußerlich verwendete Schmuckmotive von der Art, wie sie jede Kunst gerne aus der Ferne entlehnt. Im wesentlichen wird die älteste uns bekannte Bildnerei sichtlich aus einheimischen Quellen gespeist. Indische Menschen in indischer Umgebung ergehen sich, Man fühlt die unmittelbare Beobachtung. In scharfen Ringen bereichern sich die Ausdrucksmittel. Wo in Barhut harte Frontalität und Symmetrie herrschte, erscheint in Sānchī freie Bewegung und lockere Komposition. Man halte nur die schwere Pose der Jakshinī des Pfeilers von Barhut (Tafel 3) neben die überraschend reich verschlungene Haltung derselben Gestalt am Osttor zu Sānchī (Tafel 14). Trotz der Frische der Beobachtung im einzelnen verleugnen alle diese Werke nicht den Märchencharakter, wie man es vom Standpunkt des Westens nennen könnte, dem die indische Kunst immer treu blieb: die Wesen aller Welten, Götter, Dämonen, Menschen, Tiere der Wirklichkeit und Phantasie, bestehen neben einander in voller Gleichberechtigung, die natürlichen Größen- und Raumverhältnisse werden unbeachtet gelassen; dieselbe Gestalt erscheint mehrere Male in demselben Rahmen.**

3.

Die Kushān, aus deren Reihen die nächste große indische Dynastie hervorging, kamen ans Ruder als Endergebnis einer ganzen Reihe von Einfällen westlicher Eroberer. Im dritten vorchristlichen Jahrhundert hatten sich zwei Provinzen des Reiches des Diadochen Seleukos Nikator unabhängig gemacht, Parthien und Baktrien. Demetrius, der vierte König von Baktrien, konnte sein hellenistisch orientiertes Reich bis in das Panjāb und noch weiter nach Indien hinein ausbreiten. Die griechischen Herrscher von Baktrien wurden durch die Sakas (Skythen) vertrieben. Man weiß, daß sakische Satrapen (persischer Titel)

---

* Wir können Havells Ansicht über die autochthone Entstehung des Glockenkapitells (Lotuskapitell) in Indien nicht teilen. Vergl. Handbook of Indian Art, London 1920, S. 40 ff.

** Cunningham, The Stupa of Bharhut, London 1879. — A. Foucher, The Beginnings of Buddhist Art, Paris, London 1917. – Marshall, A Guide to Sanchi, Calcutta 1918.

im ersten Jahrhundert v. Chr. in Taxila, in Mathurā und noch sonst in Indien saßen. Aber das waren alles verhältnismäßig schnell vorübergehende Erscheinungen. Wichtiger ist der Einfall der Yueh-chi. Sie eroberten Baktrien und drangen unter Führung der Sippe der Kushān ebenfalls in Indien ein. Der Name einer zweiten großen Herrscherpersönlichkeit in Indien ist der Kanishkas, Königs der Yueh-chi oder Indoskythen aus der Sippe der Kushān, dessen Regierungszeit noch nicht genau bekannt ist. Neuerdings wird das Jahr 120 n. Chr. als das Datum seiner Thronbesteigung angenommen. Sein Reich umfaßte ganz Nordindien. Die buddhistischen Schriftsteller feiern ihn als einen zweiten Asoka. Kanishkas Regierung scheint der bedenkliche Ruhm der höchsten Blütezeit der Gandhārakunst zu gebühren. Sein Land war offenbar das Zentrum des damaligen Buddhismus. Ein wichtiges buddhistisches Konzil (das sog. vierte) fand unter ihm in Kashmīr statt. Die berühmten buddhistischen Autoren Asvaghosha, auch als Dichter hochgeschätzt, Nāgārjuna, der eigentliche Begründer des Mahāyāna, und Vasumitra scheinen seine Zeitgenossen gewesen zu sein. Kanishkas Hauptstadt war Purushapura, das heutige Peshāwar. Bis in das dritte Jahrhundert hinein ist ein mächtiges Kushān-Reich feststellbar.

Man sollte meinen, daß bei so häufigen Einfällen und bei so langer Herrschaft von Fremden, die meist mehr oder weniger hellenistische Tünche angenommen hatten, die indische Kunst in schärfster Weise vom Hellenismus beeinflußt worden wäre. Das ist nicht der Fall. Dem Zeitalter der Kushān gehört zwar die sogenannte Gandhāra-Kunst an, die stärkste hellenistische Züge trägt. Auch in Mathurā hat man allerlei stark antikisierende Skulpturen gefunden, sogar in Amarāvatī (Tafel 15 ff.) fehlen hellenistische Elemente nicht ganz. Das alles genügt aber nicht, um das Bild einer sich im wesentlichen treu gebliebenen indischen Bildnerei zu zerstören.

Man hat die Rolle, die die Gandhāra-Kunst* in Indien spielte, vielfach mißverstanden. Zuerst einmal kann sie nicht graeco-buddhistisch genannt werden wie man es getan hat, sondern höchstens hellenistisch. Kleinasiatischer Hellenismus war für sie tonangebend, aber nicht die klassische griechische Kunst.

* Gandhāra ist das Land um Peshāwar herum in der heutigen nord-westlichen Grenzprovinz. Allein wegen der Verwestlichung der Kunsttraditionen ist über kein indisches Kunstgebiet mehr geschrieben worden, als über das von Gandhāra, das ja auch in der Tat von außerkünstlerischem Standpunkt von höchster Bedeutsamkeit erscheint.

Man glaubte nicht selten, daß sie im Anschluß an Alexanders indischen Feldzug entstanden sei. Das geht schon aus zeitlichen Gründen nicht. Überdies wissen wir heute, daß der flüchtige Aufenthalt Alexanders in Indien selbst fast gar keine unmittelbaren Spuren hinterließ. Dann hat man wieder die Bildnerei von Gandhāra der übrigen indischen Bildnerei gegenüber als künstlerisch überlegen hingestellt. Diese Wertung beruht allein auf



Abb. 1. Der Bodhisattva (Buddha) verläßt sein Haus. Etwa 1/2 m hoch.
Calcutta, Indian-Museum. Aus Gandhāra.

Europäerhochmut und auf mangelndem Einfühlen in das Wesen des indischen Kunstwollens. Es ist doch von vornherein höchst unwahrscheinlich, daß in einem Grenzgebiet, dem Schauplatz unaufhörlicher Völker- und Kulturvermischung, besonders hochstehende Kunst sich entwickelt haben sollte. Das Gandhāra-Land war sogar im allgemeinen eher westlich, als östlich orientiert. Strabon, der berühmte im ersten nachchristlichen Jahrhundert lebende griechische Geograph, berichtet z. B. ausdrücklich, daß Gandhāra zu Alexanders Zeiten nicht zu Indien gerechnet wurde. Auch heute noch fühlt sich der

eigentliche Inder in diesen oft so kalten Gegenden recht unglücklich — wie in der Fremde. Die Gandhāra-Kunst sollte besser als der äußerste östliche Ausläufer des Hellenismus angesehen werden.* Wie es mit ihrer künstlerischen Leistung steht, erhellt am besten aus der Nebeneinanderstellung der Lösung gleichlautender Aufgaben in Gandhāra und in Indien selbst. Die beiden Reliefs (Tafel 17 u. Abb. 1), die schildern, wie der künftige Buddha auf seinem Leibroß Kanthaka, begleitet von seinem Diener Chandaka, sein Haus verläßt, während Yakshas die Hufe des Pferdes tragen, mögen etwa zu gleichen Zeit entstanden sein. Wie schwungvoll ist das Relief von Amarāvatī komponiert! Ein stolzer Königssohn, mit gestrafftem Körper wie angegossen auf seinem edlen Roß sitzend, zieht dahin. Auf dem Gandhāra-Relief eine tote Häufung von Personen, die weder stehen noch schreiten. Auf einem steifen Pferde sitzt ein plumper großfüßiger und grobhändiger Mann. Oder man vergleiche zwei Darstellungen des Erleuchteten selbst. Der Buddha von Sārnāth (Tafel 21) ist zwar einige Jahrhunderte jünger, als der von einem richtigen Musterlager hohl posierender hellenistisch-indischer Gestalten umgebene Buddha aus Lahore (Abb. 2), doch die charakterischen Gegensätze haben sich kaum gewandelt. Wie unglücklich hockt der Heilige auf dem viel zu kleinen Lotussitz! Er hat schwer an seinem plumpen fleischigen Körper zu tragen. Ungeschlachte Hände bemühen sich vergebens, ein Mudrā zustande zu bringen. Ein verschlafenes gewöhnliches Gesicht blickt uns an. Der Buddha von Sārnāth ist ganz Spannung. Dieser Körper mit breiten Schultern und der eingezogenen Taille eines Löwen, wie es das alte indische Schönheitsideal verlangt, wird vom Geist gebändigt. Dem ganz nach innen gerichteten Gesichtsausdruck entspricht ein Gestus, dessen Sprache man zu verstehen glaubt, ohne seinen bestimmten Sinn zu kennen. Am schlagendsten ist vielleicht die Nebeneinanderstellung der so beliebten Yakshinī-Figuren aus den beiden Lagern (Tafel 19 u. Abb. 3). Da dürfte sich jedes charakterisierende Wort erübrigen.

Auch in der Einschätzung der Bedeutung der Gandhāra-Kunst für die Entwicklung der indischen Plastik ist man weit über das Ziel hinausgeschossen. Zweifellos hat die indische Kunst mannigfache Beeinflussungen aus dem Nordwesten erhalten. Vor allem machte die antike Faltensprache Eindruck und noch manches andere. Im allgemeinen hat aber Gandhāra nur sehr

* Das ist der Grund, weshalb ihr in dieser Übersicht kein wesentlicher Raum zugestanden wird.



Abb. 2. Das große Wunder von Srāvastī (Dharmachakra-Mudrā), ca. 1¼ m hoch.
Lahore, Museum. Aus Gandhāra.

leise Spuren auf der Halbinsel und in den Kolonien hinterlassen. Wir können auch nicht zugestehen, daß die bildliche Darstellung des Buddha etwa in Gandhāra geschaffen worden sei, wie fast übereinstimmend behauptet wird. Für uns gehört das Buddha-Motiv zu der großen Reihe von urindischen Motiven, die Gandhāra auf seine Weise hellenistisch umgestaltete, wie z. B. das Yakshinī-Motiv oder die Szene des Mahābhinishkramana (die große Abreise), die wir bereits betrachtet haben. Höchstwahrscheinlich zwar, daß Buddha-Bilder, die älter als die Gandhāra-Kunst sind, sich nicht erhalten haben, ebenso klar aber, daß das Buddha-Motiv so unantik wie nur möglich ist und die echt indische Vorstellung eines Yogi mit der altindischen Idee des Mahāpurusha (des großen Mannes) mit seinen 32 Lakshana (Kennzeichen eines großen Mannes) zu einer neuen Synthese verbindet. Man muß für die rein indische Formulierung, wie sie das Buddha-Ideal etwa in dem Buddha von Sārnāth fand, Vorstufen voraussetzen, die noch nichts mit Gandhāra zu tun haben.*

Starke hellenistische Beeinflussung trifft man dann in Mathurā, also im eigentlichen Indien. Viel bedeutsamer aber, als die unerfreulichen Zwitterbildungen von Mathurā, sind die dort gefundenen Werke, die an die Kunst der Mauryazeit anknüpfen und rein indischen Geist atmen. Auf den Pfeilern von buddhistischen und jainistischen Stūpa-Umzäunungen finden sich eine Reihe besonders reizvoller Yakshinī-Darstellungen (Tafel 19, 20). Die Sprödigkeit der Skulpturen aus der ältesten Zeit ist verschwunden. Die Frauengestalt mit dem Vogelbauer zeigt zwar noch die alten schweren Formen, aber Bewegung und Ausdruck sind freier geworden. Die Balkonszene bietet ein köstliches Genrebild. Die Yakshinī unter dem Baume bringt überhaupt ein ganz neues Formengefühl, betonten Liebreiz und einschmeichelnden Rhythmus. Die Reliefs sind tiefer geworden, in der Toilettenszene lösen sich die Figuren beinahe von der Fläche und bewegen sich aus dem Relief heraus.** Die Schule von Mathurā blühte bis weit in die Gupta-Zeit (s. u.)

* A. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhāra. I, Paris 1905, II 1, Paris 1918. — Derselbe, L'origine grécque de l'image du Buddha. Chalons-sur-Saone 1913. — Albert Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien. Berlin 1900[1]. — G. N. Banerjee, Hellenism in Ancient India. Calcutta 1920[2].

** J. Ph. Vogel, Catalogue of the Archæological Museum at Mathurā. Allahabad 1910. — John Anderson, Catalogue and Handbook of the Archæological Collections in the Indian Museum. Calcutta 1883.

hinein. Ihre Werke, erkenntlich an dem rötlichen Sandstein, finden sich auch außerhalb des Stadtgebietes an vielen Orten des nördlichen Indien.

Auch der Skulpturenschmuck des Stūpa von Amarāvatī (Tafel 15ff.) wurzelt mit allen Fasern in der Kunst der Mauryazeit. Der Beginn des Baues geht vielleicht bis Asoka zurück. Lange Jahrhunderte müssen die Arbeiten gedauert haben. Denn Buddha wird sowohl durch Symbole, wie in voller Gestalt dargestellt. Und Reste ganz verschiedener Stile sind erkennbar (vergl. Tafef 18). Seine letzte Form wird der Stūpa erst im zweiten oder dritten Jahrhundert erhalten haben. Wieder fällt ein feines Gefühl für den Wohlklang der Bewegung und für die Abgewogenheit der Komposition auf, das die ältere Zeit nicht kannte. In dieser Hinsicht bietet Amarāvatī unerschöpfliche Schönheiten und Überraschungen. Damit geht eine innigere Beseelung der Gestalten, eine oft glühende Leidenschaftlichkeit und eine sinnliche Freude an dem strömenden warmen Leben zusammen. Die Buddha-Figur auf dem Versuchungsrelief (Tafel 17) weist auf Gandhāra zurück. Auffallend, wie stark sie mit ihrer plumpen Massigkeit und mit ihrem harten Gestus aus dem Rahmen fällt.*



Abb. 3.
Yakshinī (Fee), ca. 40 cm hoch
Museum f. Völkerkunde, Berlin.
Aus Gandhāra.

4.

Die eigentliche Blütezeit der indischen Kunst dürfte im vierten nachchristlichen Jahrhundert mit der Thronbesteigung der Gupta einsetzen. Samudragupta, der zweite Gupta-Kaiser (ca. 330 bis ca. 375) ist die dritte ragende indische Herrscherpersönlichkeit, die durch ihr großartiges Wirken auf allen Gebieten tiefe Spuren in der indischen Geschichte hinterlassen hat. Sein Reich hatte die größte Ausdehnung seit Asoka. In den ersten Jahrhunderten scheint sich, wenn man aus den erhaltenen Denkmälern schließen darf, vor allem im Gebiete der Gupta selbst, also in der großen nördlichen Tiefebene,

* Jos. Burgess, The Buddhist Stūpas of Amāravatī and Jaggayyapeta 1887.

reiches künstlerisches Leben zu regen. Schließlich wird aber ganz Indien ergriffen, und der Strom schöpferischer Produktion setzt sich über die Kolonien bis zum fernen Java fort. Einen ersten schweren Schlag erhielt dieses glorreiche Zeitalter in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts durch die Einfälle der Weißen Hunnen. Toramāna, einer ihrer Häuptlinge, muß wahrlich Attila an Furchtbarkeit nicht nachgestanden haben. Was an Kunstdenkmälern ihrer Wut zum Opfer fiel, ist kaum zu ahnen. Die riesigen Trümmerstätten des Gandhāralandes sind vermutlich ihr Werk. Daß Indien dieses halbe Jahrhundert ihrer Herrschaft schnell verwand, ist nur ein Zeichen seiner inneren Kraft. Die muhamedanische Eroberung erst, die seit dem 8. Jahrhundert in den verschiedenen Gegenden zu verschiedenen Zeitpunkten und mit wechselnder Schärfe vor sich geht und im 14. Jahrhundert ihre größte Ausdehnung erlangt, macht dem von den Gupta eingeleiteten glänzenden Zeitalter ein Ende. Südindien allein nahm eine Ausnahmestellung ein. Denn dort glückte es den Muhamedanern niemals für längere Zeit festen Fuß zu fassen. So erfreute es sich einer ungebrochenen Kunsttradition bis zur Besitzergreifung durch die europäischen Eindringlinge.

Sonderbar – man fängt erst jetzt an zu verstehen, daß nicht die Kunst von Amarāvatī oder gar die von Gandhāra, wie man früher oft glaubte, Indien auf der Höhe seiner Schöpferkraft zeigt, sondern die Periode, die die Herrschaft der Gupta einleitet. Die Kushān-Zeit war nur eine Ära des Überganges von der älteren schlichten wirklichkeitsverbundenen Kunst zu dem hinreißenden Schwung der Blütezeit. Die Verdichtung aller religiösen Inbrunst – im Brahmanismus sowohl wie im Buddhismus – zu der Verehrung einer einzigen Hauptgottheit, die Anerkennung eines einzigen, alle anderen unendlich überragenden Wesens (Bhakti-mārga) scheint zu den entscheidenden treibenden geistigen Kräften im Werden des neuen Kunstwollens zu gehören. Für den Literaturhistoriker stand es schon lange fest, daß das vierte Jahrhundert einen Wendepunkt bedeutet. Aber es galt ja das Dogma, daß der Inder wohl Dichter und Denker, doch nie Bildner gewesen sei. Die Gupta-Zeit kennzeichnet sich vor allem als eine Renaissance des Brahmanismus. Das Sanskrit, die heilige Sprache der Brahmanen, tritt in der Literatur immer mehr an die Stelle der Landessprachen (Prākrit). Viele Purānas, also die wichtigsten heiligen Schriften des neueren Brahmanismus, erlangten damals ihre endgültige Fassung. Chandragupta II., Vikramāditya (ca. 375–413)

wird als der König angesehen, an dessen Hof zu Ujjain die „neun Edelsteine der Sanskritliteratur“ glänzten. Der berühmteste indische Dichter, Kālidāsa, gehörte dazu. Man sollte seine Dichtungen – Kunstgedichte und Dramen – neben den Purānas durchaus heranziehen, wenn man dem Wollen der gleichzeitigen und auch späteren Bildnerei näher kommen will.* Dichtung und Bildnerei sind Kinder des gleichen Geistes. Wer das Eine hochschätzt, kann das Andere nicht schroff ablehnen. Die Plastik ist voll von Werken, die wie Illustrationen zu Kālidāsas Visionen wirken. Niemals hat Indien im internationalen Leben der Völker eine größere Bedeutung gehabt, als unter den Guptas und König Harsha (606–647).** Eine Flut von Pilgern, vor allem aus China, ergoß sich nach Indien, als dem heiligen Lande des Buddhismus, um dort die Stätten, die mit Buddhas Erdendasein verknüpft sind, zu besuchen und um heilige Schriften und Buddha-Bilder zu holen. Fa-hien (in Indien 401–410) eröffnete den Reigen der berühmteren Pilger. Die ausführlichsten Nachrichten über Indien verdanken wir dem chinesischen Pilger Hsüan Tsang, der von 630–643 durch beide Indien reiste. Aber auch indische Missionare gingen nach China. Nie dürfte das Land der Mitte im engeren Gedankenaustausch mit Indien gestanden haben, als damals. So ist es verständlich, daß es die indische Bildnerei dieser Periode und nicht die von Gandhāra war, die der chinesisch-buddhistischen Kunst der T'ang-Zeit und damit auch der der Nara-Periode in Japan ein neues Antlitz gab.

Aus dem Zeitalter der Gupta stammen die ersten erhaltenen wirklich brahmanischen Skulpturen. Was aus älteren Perioden von brahmanischer Plastik bekannt ist, findet man, wie schon erwähnt, allein auf buddhistischen Denkmälern. Höchstens noch einige Münzen aus der Kushān-Zeit mit sivaitischen Darstellungen wären zu erwähnen. Jetzt aber erscheinen mächtige Bildwerke – nicht mehr die vedischen Gottheiten und die Geister des Volksglaubens auf dekorativen Reliefs von Kleinkunstcharakter, sondern die gewaltigen mythologischen Phantasien der Purānas – wie selbstverständlich dem lebenden Felsen entlockt oder aus Stein gehauen. Es ist klar, daß die Darstellungen zur Verherrlichung Vishnus zu Udayagiri (Tafel 22, 23) und Dēogarh (Tafel 24, 25), die eine aus dem frühen, die andere aus dem späten fünften Jahrhundert, eine lange

* Vergl. z. B. die Bemerkungen zu Tafel 50.

** Seine glänzende Regierungszeit betrachten wir im Zusammenhange mit der der Gupta, obwohl 150 Jahre völligen geschichtlichen Dunkels zwischen ihm und jenen liegen.

Entwicklung der brahmanischen Kunst, von der wir keine Zeugnisse haben, voraussetzen. In knappesten Zügen mit den packendsten Gegenüberstellungen werden jedem gläubigen Inder die Visionen ungeheurer urzeitlicher kosmischer Umwälzungen, die Symbole tiefer philosophischer Spekulationen oder die alle Wesen umschließende Liebe der Gottheit vor Augen geführt. Alle räumlichen Kennzeichnungen fehlen. Würden sie doch nur die Phantasie des Gläubigen, gewohnt hemmungslos durch Welten zu schweifen, beirren. Allein die wechselnden Größenverhältnisse der Gestalten weisen der Vorstellung bis zu einem gewissen Grade den Weg.

Trotz des großen neuen Aufschwunges des Brahmanismus in der Gupta-Zeit war es noch lange nicht so weit, daß der Buddhismus in Indien gänzlich ins Hintertreffen geraten wäre. Die Schilderungen des chinesischen Indienpilgers Hsüan Tsang geben ja u. a. darüber ziemlich genaue Aufklärungen. Am blühendsten war die Religion damals in den alten Zentren ihrer Verbreitung, an den Stätten, wo sich die großen Ereignisse im Leben Buddhas abspielten, in Magadha, der eigentlichen Wiege des Buddhismus, in Bodh-Gayā, wo Buddha seine Erleuchtung erlangte, in Sārnāth bei Benares, wo er in dem Tiergarten (Isipatana) das Rad des Gesetzes zu bewegen begann, d. h. zum ersten Male predigte. Doch das waren nur Wallfahrtsorte. Das eigentliche geistige Leben des Buddhismus spielte sich in den Universitätsstädten ab, an den Plätzen, von wo das Mahāyāna seinen Siegeszug durch den fernen Osten antrat. In Ayodhyā wirkten die Brüder Asanga und Vasubandhu (5. oder 6. Jahrh.). Asanga war der eigentliche Gründer der Yogāchāra-Schule, die mit ihren dem Sivaismus entlehnten Gottheiten nun die buddhistische Kunst beherrschte. Das einflußreichste buddhistische Zentrum dürfte Nālanda gewesen sein. Hier weilten und studierten die chinesischen Pilger Hsüang Tsang und I-tsing. Zahllos sind die Skulpturenreste und Tempelruinen aller indischen Religionen, die gefunden wurden. Als im Jahre 1203 das berühmte buddhistische Kloster Vikramasilā, das die Herrscher der Pāla-Dynastie begünstigten, unter dem Ansturm der Muhamedaner fiel, war es mit dem Buddhismus auch an dieser seiner letzten Zufluchtsstätte zu Ende. Die Buddha-Gestalten der Gupta-Perioden haben nur selten noch etwas zu tun mit denen von Gandhāra und denen im Geiste von Gandhāra. Das rein indische Ideal hat sich durchgesetzt, und von hier aus gehe man rückwärts, wenn man sich eine Vorstellung von seiner ersten Fassung bilden will. Der-

selbe Zug zum Großartigen, der die gleichzeitige brahmanische Plastik kennzeichnet, spricht auch aus den Buddha-Darstellungen. Erst jetzt ist Buddha wirklich zum Gott geworden. Die Zahl der bedeutenderen Beispiele ist übrigens in Indien recht klein, wenn man von den Felsskulpturen von Ajantā und Elurā absieht. Der Buddha von Sārnāth (Tafel 21) vereinigt Wohllaut der Linienführung, irdische Schönheit mit höchster geistiger Gespanntheit (Sādhanā). Damit gibt er das Schönheitsideal des buddhistischen Inders, das nie wieder im Osten übertroffen worden sein dürfte. In dem Maitreya (? Tafel 26) hat der Kontur seinen kraftvollen Rhythmus, der Körper seine Straffheit verloren. Schlichte Relieffiguren, die Überbleibsel weitläufiger Szenen, geben die Erinnerung an Buddhas Erdenwallen. Den Torso (Tafel 27) in seiner stolzen tatenbereiten Haltung möchte man gar nicht buddhistisch nennen, nicht einmal religiös, wenn nicht Lotussitz und adorierende Stifter eine andere Deutung unwahrscheinlich machten.*

5.

Das ungeheure Gebiet des Hochlandes von Deccan ist voll der großartigsten Kunstdenkmäler zumeist aus dem 5. bis 14. Jahrhundert. Jede der sich in dieser Zeitspanne folgenden mächtigen Dynastien kann sich einer Reihe noch heute vorhandener gerade durch ihren Skulpturenschmuck glänzender Bauten rühmen. Einige Herrschernamen verdienen der Unbekanntheit entrissen zu werden. Denn die Denkmäler, die damals entstanden, vermögen sich mit den größten Leistungen der Weltkunst zu messen. Unter den früheren Chalukya wurden der Höhlentempel von Bādāmi (Tafel 33, 34) und die prächtigsten Tempel von Ajantā (Tafel 29 ff.) ausgehoben und ausgemalt, unter der Regierung Krishna I. (um 760) aus dem Hause der Rāshtrakūtas wurde der Kailāsa-Tempel zu Elurā (Tafel 37 ff.) dem Felsen abgerungen. Und die Höhlentempel von Elephanta (Tafel 44 ff.) entstanden wohl unter der Förderung derselben Dynastie. Nebenbei erwähnt, ein anderer König dieses Hauses aus dem 9. Jahrhundert, Amoghavarsha, dessen Namen noch nicht viele der allein auf den Westen eingeschworenen Europäer gehört haben dürften, wird von dem berühmten arabischen Reisenden Sulaimān mit dem Kalifen von Baghdad, dem Kaiser von China und dem Kaiser von Konstantinopel zu

---

* Vincent A. Smith, Indian Sculpture of the Gupta Period. Ostasiatische Zeitschrift, III. 1. 1914.

den vier großen Beherrschern der Welt gerechnet. Europa tritt gar nicht in seinen Gedankenkreis. Die Hoysala, die um die Wende des 12. Jahrhunderts die späteren Chalukya enttronten, sind die Herrscher, unter denen der heute oftmals fälschlich als Chalukya-Stil bekannte Baustil seine höchsten Schöpfungen vollbrachte, die, wenn wirklich zugänglich gemacht, das Staunen aller Kunstliebenden hervorrufen würden. Ihre Architektur ist überhaupt nur gleichsam ein Rahmen für ungeheure Skulpturenfriese. Im Zusammenhang mit der Kunst Südindiens wird wenigstens ein Tempel von Halebīd (Mysore, Tafel 98, 99), der prächtigste dieser Art, vorgeführt werden. Ausführlicher seien hier nur die Felsentempel des westlichen Deccan berührt.

Die Höhlenbauten von Ajantā (Tafel 29 ff.) gehen bis in das zweite vorchristliche Jahrhundert zurück und sind sämtlich buddhistisch. Die Höhle 19, eine der großartigsten, muß aus stilkritischen Gründen etwa ins 5. Jahrhundert angesetzt werden. Buddhistische Kunst in reichster Entfaltung. Flächen, Säulen und Pfeiler sind über und über mit Schmuck überzogen. Die alte, zurückhaltende Schlichtheit, wie sie uns Kārli flüchtig zeigte, wird nicht mehr verstanden. Während früher Buddha-Bilder verpönt waren, sind jetzt Fassade, Seitenwände und Innenräume damit übersät. Szenen aus dem irdischen Leben des Erleuchteten treten ganz zurück. Der historische Buddha ist zum Gott geworden, und andere Buddhas und Bodhisattvas sind ihm zur Seite getreten, Die erhabene Hoheit und gleichzeitige Betonung körperlicher Schönheit des Buddha von Sārnāth (Tafel 21) findet man in Ajantā kaum noch. Abstraktion setzt leise ein. Der Maitreya-Bodhisattva (Tafel 26) zeigt eine ähnliche geistige Haltung. Die stehenden Buddhas auf der Rückwand und die der Höhle 19 von Ajantā sind nahezu identisch.

Etwa der gleichen Zeit, wie die Höhle 19 von Ajantā, gehören die Höhlentempel von Bādāmi (Tafel 33, 34) an, der Stadt, aus der der erste Chalukya-Herrscher hervorging. Wir haben hier den nicht gerade häufigen Fall der Datierung eines brahmanischen Denkmals auf Grund einer Inschrift. Wiederum ein Höhlentempel zu Ehren Vishnus, aber keine Szenen voll dramatischen Lebens, sondern repräsentative Darstellungen des Gottes bedecken die Wände: Der Gott mit Begleitern auf der Schlange tronend oder in Riesenmaßen mit mächtiger Tiara und acht Attribute tragenden Armen, wirklich eine Vision von überirdischer Wucht, erscheint den Gläubigen. Strenger Reliefstil. Nur die Fläche als Fläche ist gefüllt, in genauer Symmetrie der Verteilung. Neben die

ernsten Gestalten göttlicher Erhabenheit tritt, wie es für die indische Kunst charakteristisch ist — wir kennen es von den ältesten erhaltenen Skulpturen —, das lächelnde sinnenfrohe Leben. Über den Kapitellen und auf den Pfeilern tummeln sich menschliche Paare im Glanze ihrer irdischen Schönheit. Die Verwandtschaft mit dem Nāga-Paar von Ajantā (Tafel 31) fällt sofort auf.

Die Arbeiten an den Höhlen von Elurā (Tafel 35 ff.) setzten etwa ein, als die letzten Höhlen von Ajantā vollendet wurden. In Ajantā zieht fast ein Jahrtausend indischer, und zwar buddhistischer Kunst an uns vorüber, in Elurā sind es nur einige Jahrhunderte. Ajantā ist das großartigste und bei weitem nicht genügend bekannte* Museum buddhistischer Kunst in Indien, in jeder Hinsicht von größerer Bedeutsamkeit als Gandhāra. In Elurā haben sich zwar alle indischen Religionen verewigt, Buddhismus, Brahmanismus, Jainismus und dies in Schöpfungen von hohem künstlerischem Wert. Trotzdem liegt der eigentliche Schwerpunkt in den Leistungen der brahmanischen Plastik. Von hier aus ist, nach unseren heutigen Kenntnissen wenigstens, die künstlerische Leistungsfähigkeit der brahmanischen Plastik abzuschätzen. Der Gedanke, einen mächtigen mehrstöckigen Tempel — das Abbild von Sivas Bergschloß in den Himālayas —, überreich im Dekor, mit Fassaden und Innenräumen einem Felshügel abzutrotzen, hat nicht leicht irgendwo seinesgleichen. Man denkt vielleicht an die Pyramiden und wird sich sofort des ungeheuren Gegensatzes zwischen ägyptischem und indischem Kunstwollen bewußt. Dort mathematische, kubistische Abgezirkeltheit, das Ideal der Architektur, hier phantastische, überschwängliche Pläne, Vergewaltigung des Materials. Mit den Reliefs von Elurā stoßen wir zum ersten Male auf vorwiegend sivaitische Motive. So sind die meisten Szenen von dämonischer Wildheit erfüllt. Alle dunklen Mächte scheinen lebendig geworden zu sein. Aber auch ein neuer Stilwille dürfte sich in diesen reliefierten Freskos kund tun. Die Flächen sind großartiger aufgeteilt, als z. B. in Dēogarh (Tafel 25) oder Udayagiri (Tafel 22), die Bewegungen wuchtiger durchgeführt. Ein unruhiges Spiel von Licht und Schatten huscht über die Gestalten und läßt an Hell-Dunkel-Malereien denken. Die Figuren sind stärker von der Fläche gelöst, als sonst.

* Vor allem gibt es noch keine guten Aufnahmen der vielen mächtigen Buddhafiguren mit Begleitern, die sich überall in den Höhlen befinden. Das ist um so bedauernswerter, als durch die buddhistischen Skulpturen von Ajantā und auch Elurā mit einem Schlage ganz neues Licht auf die Herkunft der chinesisch-japanischen Plastik seit dem 7. Jahrhundert fallen würde.

Nur selten findet das Auge in den zackigen, zerrissenen, auf- und abwogenden Konturen einen Ruhepunkt.*

Für die Datierung der Höhlen von Elephanta (Tafel 44ff.) gibt es keinerlei dokumentarischen Anhalt. Es ist sofort klar, daß sie zeitlich nicht allzuweit von den letzten Höhlen von Elurā entfernt sein können. Wiederum sivaitische Darstellungen, aber in neuer Auffassung. Bewegung und Kontur ist besänftigt. Nicht nur Furcht vor den dunklen Gewalten beherrscht die Phantasie, sondern auch Liebe und Ehrfurcht vor dem Göttlichen und seiner Größe. Mit dem dreiköpfigen Siva ist dem indischen Bildner eine Gottesdarstellung von tiefster Erhabenheit gelungen. Die Abbildungen versagen hier mehr als je. Wer diese Büste einmal aus dem Halbdunkel der Höhle auftauchen sah, muß sich sofort bewußt werden, daß selten in der Weltkunst ein Gottheitssymbol erschütternder gestaltet wurde. Auch über den anderen Szenen liegt eine besondere Feierlichkeit und Würde. Deutlich ist das Streben des Meisters, einschmeichelndere Silhouetten und harmonischer aufgeteilte Flächen zu bieten.

6.

Das Deccan-Gebiet hatte, wie wir sahen, eine im großen und ganzen einheitliche politische Entwicklung. Es gab lange Jahrhunderte, in denen dort mächtige und tonangebende Reiche blühten. Anders im Gebiet des alten Kalinga, das zum Teil mit der heutigen Provinz Orissa an der Ostküste der Halbinsel zusammenfällt, der eigentlichen Heimat des nordindischen Baustiles, der häufig auch indo-arischer oder Āryāvarta-Stil genannt wird, beides Bezeichnungen, die wir aus mannigfachen Gründen als ungeeignet ablehnen.** Orissa scheint selten rechte politische Selbständigkeit besessen zu haben. Es war meist ein Spielball in der Hand der großen benachbarten Dynastien und Mächte. Bekannt ist, daß die unendlich blutige Eroberung von Kalinga im Jahre 261 v. Chr. Asoka veranlaßte, sich zum Buddhismus zu bekennen. Der berühmte erste große Schutzherr des Buddhismus erzählt uns diese Tatsache selbst in einem seiner Edikte. Daß Orissa trotz seiner politischen Bedeutungslosigkeit die Wiege des neben dem süd-

* Vergl. auch V. Goloubew, Le Kailāsa d'Ellora. Conférences, Musée Guimet 1914. Paris 1916.

** Wir wissen nicht, wie weit gerade Inder arischen Blutes bei der Entstehung dieses doch verhältnismäßig modernen Stiles beteiligt waren. — Āryavarta ist der alte Name für Hindostan. Es gibt aber Bauten dieses Stiles auch außerhalb von Hindostan, nur nicht in Südindien.

indischen eigenartigsten indischen Baustiles gewesen ist, dürfte aus dem herkömmlichen Lauf der Dinge in Indien herausfallen. Denn die Blüte der Kunst scheint dort zumeist mit dem Aufkommen einer mächtigen Herrscherpersönlichkeit und mit der Bildung eines großen Reiches zusammenzugehen. Diesmal werden wohl andere Umstände wirksam gewesen sein. Orissa galt immer als besonders heiliges Land, und zwar sowohl dem brahmanischen Gläubigen, wie dem buddhistischen. Purī in Orissa wird noch heute neben Benares als die heiligste Stadt des Brahmanismus angesehen. Hier scheint sich zuerst ein uraltes vishnuitisches Heiligtum befunden zu haben. Dann wurde in Purī für lange Zeit ein Zahn Buddhas als Gegenstand tiefster Verehrung aufbewahrt, bis man ihn im vierten nachchristlichen Jahrhundert nach Ceylon brachte. Schließlich entwickelte sich in Purī, indem sich die brahmanischen und buddhistischen Traditionen des Ortes nach echt indischer Weise zu einer neuen Verbindung zusammenschlossen, die Verehrung des Jagannāth, des Herren der Welt, einer Verkörperung des Vishnu (Krishna) in Gestalt eines ziemlich rohen Holzbildwerkes, das womöglich noch buddhistischen Ursprungs ist. An vierundzwanzig großen Festen strömen noch heute an die hunderttausend Pilger nach Purī. In riesenhaften Prozessionen wird auf einem gewaltigen reich geschnitzten Prunkwagen der Jagannāth vom Haupttempel zum Gundichābāri-Tempel, dem Heiligtum seiner Gattin, gebracht und bei solcher Gelegenheit soll es angeblich vorkommen, daß sich Gläubige in religiöser Leidenschaft unter die Räder des heiligen Wagens werfen. Mit der uralten Heiligkeit der ganzen Gegend, die überall in Indien anerkannt wird, möge das Entstehen und die Blüte des nordindischen Stiles sowie die auffallend große Zahl erhaltener Tempel auf engstem Raum zusammenhängen. Die eigentümlich kegelförmigen Türme, die für diesen Tempelstil charakteristisch sind, werden nichts anderes, als besonders ausgebildete Stūpas sein.

Die heutige Provinz Orissa besitzt wohl ausschließlich Bauten im nordindischen Stil, und sie darf sich der zahlreichsten, stilreinsten und bedeutendsten Beispiele rühmen. Vertreter dieses Stiles sind aber über das ganze Hindostan verstreut und finden sich auch hier und da im Deccan. Seine geschichtlichen Anfänge sind, wie die Anfänge aller indischen Baustile, dunkel, ja noch dunkeler, als in anderen Fällen. Die Verbindung gerade seines architektonischen und ornamentalen Formenschatzes mit den älteren erhaltenen buddhis-

tischen Höhlentempeln, auch denen von Udayagiri in Orissa selbst, scheint lockerer zu sein, als z. B. im Falle des südindischen Stiles. Die dekorative Plastik des nordindischen Stiles dagegen verleugnet ihre Verwandtschaft mit anderen indischen Kunstrichtungen nicht. Die Frauengestalten (Tafel 57 ff.), die so zahlreich Türme und Fassaden der Orissa-Tempel schmücken, atmen denselben Geist, wie die, die wir allerorten und zu allen Zeiten in der indischen Plastik fanden. Neben ihnen gibt es eine Fülle von Motiven und Formen, die dem Stile von Orissa, soweit man bis heute sehen kann, eigentümlich zu sein scheinen. Allerlei fremde Einflüsse vom Westen sind sicherlich ebenfalls festzustellen. Gerade die Kunst von Orissa dürfte für Untersuchungen in dieser Richtung ein ergiebiges Feld bieten. Es wird wohl in den Jahrhunderten um den Beginn der Gupta-Zeit herum gewesen sein, daß der nordindische Stil allmählich seine eigene Formensprache fand. Als verlorene Vorstufen sind wieder Bauten in hinfälligerem Material vorauszusetzen.

Die Datierung der Tempel von Orissa macht aus Mangel von urkundlichen Angaben erhebliche Schwierigkeiten. Immerhin einige Daten sind auf Grund von stilkritischen Vergleichen und sonstigen Angaben mit annähernder Sicherheit festzustellen. So geht man kaum fehl, wenn man die Errichtung des großen Lingarāja-Tempels zu Bhubanesvara (Tafel 53) in das 9. Jahrhundert ansetzt. Das Heiligtum des Jagannāth zu Purī entstand im 11., der Sonnentempel zu Konārka (Tafel 60ff.) im 13. Jahrhundert. Nimmt man hierzu die Resultate, die sich aus Vergleichen der Tempel von Orissa mit gewissen sehr alten datierbaren Bauten im Deccan (Aihole) ergeben, kommt man zu dem Schluß, daß die ältesten erhaltenen Tempel von Orissa aus dem 6. oder 7. Jahrhundert stammen müssen. Der Muktesvara-Tempel (Tafel 54, 55) in seinen gedrungenen Abmessungen und mit seinem noch gemäßigten Aufwand an plastischem Dekor möge hierhin gehören. In schlankeren, leichteren Formen recken sich die Türme des Lingarāja-Tempels aus dem 9. Jahrhundert empor. Auch hier ist der Skulpturenschmuck im allgemeinen nur an architektonisch wichtigen Hauptpunkten angebracht und hat noch wirklich dekorativen Charakter. Wappenbildungen sind beliebt. Die Bildnerei steht im Dienste der Baukunst. Im Rājarānī-Tempel (Tafel 56ff.) aber, einem Werk wohl des 11. oder 12. Jahrhunderts, wachsen von allen Seiten an den Haupttürmen zur Steigerung der aufwärts gerichteten Bewegung Nebentürmchen empor. Der Dekor wird selbständiger, die Figuren lösen sich vom

Grunde und verlieren ihren Reliefcharakter. Der Tempel zu Konārka (Tafel 60 ff.) ist eine Ruine. Der Turm ist zusammengestürzt, nur das Jagamohana (Vorhalle) mit seinem großartigen, von wundervollen Freifiguren gekrönten Dach steht noch. Das Ganze sollte irgendwie den Wagen des Sonnengottes darstellen. Daher die je zwölf Räder (Tafel 70 ff.) an der Nord- und Südseite. In Konārka hat die Skulpturenhäufung ihren Höhepunkt erreicht. Alle Flächen, sichtbare und unsichtbare, sind mit Bildwerken wie übersponnen.

Die Architekturplastik von Orissa steht, obwohl brahmanisch, im schärfsten Gegensatz zu den gleichzeitigen Felsskulpturen des westlichen Indien. Hier erzählende Darstellungen von meist dramatischer Wucht, als Ersatz für Fresken, dort architektonischer Dekor und Schaustellungen. Die Plastik des nordindischen Stiles knüpft offenbar mehr an die buddhistische, als an die brahmanische Tradition an. Der langjährige Besitz des heiligen Zahnes des Buddha bis zum 4. Jahrhundert n. Chr. wird der Grund dafür sein. Als die Vorstufe für die Bildnerei von Orissa möge man sich eine Kunst vorstellen, die die Stile von Mathurā und von Amarāvatī vereinigte. In Mathurā hatte die Plastik einen ähnlich betont sinnlichen Zug, in Amarāvatī eine ähnliche unerschöpfliche Dekorationsfreude. Beide Richtungen haben sich in Orissa jetzt verstärkt. Die Sinnlichkeit des lebenden, atmenden Fleisches, die Wollust der Bewegungen wird absichtlicher und bewußter herausgehoben. Ja, jetzt werden unverhüllte Darstellungen (Tafel 62 ff.) sinnlicher Lust geboten. Die Fassaden des Tempels von Konārka zeigen in tausenden Bildern die wechselvollen Freuden der sinnlichen Liebe der Geschlechter.

Im schmucklosen Innern der Tempel waren die eigentlichen Andachtsfiguren aufgestellt, in ihrer überirdischen Erhabenheit der Gegenpol zu den Bildern irdischer Verstricktheit außen. Man darf aber nicht vergessen, daß wir uns bereits im 13. Jahrhundert befinden. Den tiefen Ernst und die packende Wucht der Gestaltungen von früher sucht man vergebens. Schematismus und Äußerlichkeit setzt ein. Nur das Beiwerk und die Nebengestalten gelingen. Das Bild des Sonnengottes (Tafel 74) auf seinem von sieben Pferden gezogenen Wagen, dem der Tempel zu Konārka geweiht ist, berührt sich stilistisch und stofflich vielfach mit späten buddhistischen und jainistischen Schöpfungen, ohne das jetzt noch festzustellen wäre, wer der Gebende und wer der Nehmende war. In eine ganz neue Welt führt das Krishna-Relief (Tafel 76): eine Ver-

einigung von Gottesliebe (Bhakti) und Sinnlichkeit, wie sie dem Krishna-Kult eigentümlich und auch der europäischen Mystik nicht fremd ist.

Die Zierbildnerei von Orissa hat einen rokokohaften Zug, die Darstellungen der großen Gottheiten wiederholen ältere Formeln. Daß aber ursprüngliches Gefühl für Monumentalität und Kraft vorhanden ist, dafür zeugen die gewaltigen Elefanten und feurigen Rosse, die vor dem Tempel stehen, aus einem Block gehauen, eine Verbindung sicheren Naturgefühls und großartiger Dekoration.*

7.

Die Jaina-Kunst (Tafel 77 ff.) wurde früher oft als ein eigener Stilkreis angesehen. Zweifellos hat sie im Anschluß an den eigentümlichen Kultus und an die besondere Geistigkeit der Gläubigen allmählich gewisse Eigenarten ausgebildet, die sie meist ziemlich deutlich von der Kunst der anderen Religionen abhebt. Im Grunde schloß sie sich aber einem der verschiedenen lokalen Stile an. Wir wissen das schon von dem jainistischen Höhlentempel von Elurā her. Über die Geschichte der Kunst des Jainismus, ebenso über die Entwicklung seines Pantheon ist noch wenig bekannt. Soweit wir heute sehen können, setzt die Blütezeit der jainistischen Baukunst und Plastik etwa im 10. Jahrhundert (Palītāna) ein, zu einer Zeit, wo der Buddhismus aus Indien fast gänzlich verschwunden war, und dauert bis in das 15. Jahrhundert hinein. Die bedeutendsten der heute erhaltenen Tempel befinden sich in Rājpūtana und Gujarāt. Da dort der nordindische Stil, soweit die hinduistische Kunst in Frage steht, vorherrscht, erscheinen die Jaina-Tempel als seine Abarten. Eine wirkliche Übersicht über die Plastik der märchenhaften Bautengruppen oder, besser gesagt, Tempelstädte — gerade sie sind bezeichnend für die Jaina-Kunst — von Khajurāho, Palītāna, Girnār und Mount Ābū, um nur die bedeutendsten Bezirke zu nennen, müßte allein einen dicken Band füllen. Es fehlen aber noch überall systematisch vorgenommene Aufnahmen. Hier nur eine ganz beschränkte Auswahl, vor allem von den Tempeln von Dilwara auf dem Monut Ābū. Es gibt dort sechs Jaina-Tempel. Aber nur zwei ragen hervor. Der eine, dem Tirthankara Adinath von Vimala Shah im Jahre 1031 geweiht, der andere auf Veranlassung von Tejapāla von dem Meister Sobhanadeva — einer der wenigen indischen Künstlernamen, die überliefert sind — im Jahre 1230 erbaut. Die Verwandtschaft der

* Mano Mohan Ganguly, Orissa and her Remains. Calcutta, London 1912.

dekorativen Plastik mit der von Orissa ist augenscheinlich. Dieselben graziös bewegten Statuetten (Tafel 77ff.). Jainistisch ist die im Gegensatz zu Orissa völlige Kahlheit des Äußeren und die dafür besonders reiche Ausschmückung der Innenräume, die Verwendung des kostbarsten Materials und die noch stärkere Einbeziehung aller figürlichen Skulpturen in die Dekoration. Ein Glanzstück bildet die Kuppel des Adinath-Tempels (Tafel 77). Ein Fries von sechzehn großen weiblichen Gestalten, die auf von Figuren getragenen Konsolen stehen, hebt sich ab von einem Hintergrund, der in einem bunten Gewirr von reliefierten und durchbrochenen Lotuszierat aufgelöst ist. Neben der Zierplastik steht in ähnlichem Abstand, wie in Orissa, die eigentliche Darstellung der Hauptgottheiten (Tafel 79, 82). Das besondere Gepräge ist hier, wie schon betont, das Gleichmäßige und Eintönige in Haltung, Ausdruck und Physiognomie. Diese Gebundenheit übertrifft an Schematismus alles Bekannte. Dagegen wirkt abstrakteste buddhistische Plastik bewegt und lebendig. Dennoch muß man sich klar darüber sein, daß auch diese Auffassung einem bestimmten religiösen Ideal, der äußersten Befreitheit von allem Irdischen, der letzten Erhebung über alle Individualisierung entspricht. Im scharfen Gegensatz zu dieser entseelten und entkörperlichten Welt steht der verwirrende Prunk der Umgebung. Wände, Pfeiler, Decken sind geradezu spitzenartig aufgelöst. Und bisweilen macht dieser Dekorationstaumel nicht einmal vor den Jaina-Figuren selbst halt. Sie werden mit einem Netz von ursprünglich kostbaren bunten, jetzt gläsernen Steinen überzogen (Tafel 79).*

8.

Neben der Kunst von Orissa und der des Deccan steht kraftvoll die Kunst Südindiens (Tafel 83ff.). Eben erst fängt man an, ihren stolzen Wuchs seit dem 7. bis ins 18. Jahrhundert hinein genauer kennen zu lernen und zu bewundern. Südindien wird von dravidischen Völkern mit eigenem Sprachgut bewohnt. Nur wenig Blut der arischen Eroberer ist bis dorthin gelangt. Und auch ihr Geist hat sie oberflächlicher berührt. Das dürfte der Hauptgrund sein, weshalb man der dravidischen Kultur bis vor kurzem so geringe Beachtung schenkte. Heute ist es kaum noch zweifelhaft, daß die dravidischen Völker sich zur Zeit der arischen Einwanderungen bereits einer gewissen Kultur

* D. R. Bhandarkar, Some temples on Mount Abu. Rūpam 1920, Nr. 3.

erfreuten. Es verlohnt sich, ihre Kunst und Literatur mit derselben Liebe zu betrachten, wie die der nördlichen Völker Indiens.

Die ältesten erhaltenen südindischen Kunstdenkmäler stammen wieder etwa aus dem 6. oder 7. Jahrhundert, aus derselben Zeit, wo auch Werke des nordindischen und Deccanstiles plötzlich aus der Dunkelheit auftauchen. Wieder ist es eine fertige Kunst, der man gegenübersteht. Ihre Vorstufen in vergänglichem Material sind dahin. Deutlicher aber, als im Falle des nordindischen Stiles kann ein mit den buddhistischen Denkmälern aus ältester Zeit gemeinsamer Schatz von Einzelformen festgestellt werden.

Unter der ruhmreichen Herrschaft der Pallava, der damaligen Vormacht in Südindien, entstanden die ältesten erhaltenen Werke: Felstempel und Felsreliefs. Es ist wahrscheinlich Narasimhavarman I. (etwa 625—45), dessen Anregung wir die „Rathas" von Māmallapuram, die Höhlenreliefs in ihrer Nähe und das gewaltige unter der Bezeichnung „Arjunas Busse" bekannte Felsrelief (Tafel 91 ff.) verdanken. Wieder scheint der Übergang vom Holzbau zum Felsentempel und Steinbau auf die Rechnung der Entschlußkraft eines Herrschers von besonderem Wuchs zu setzen zu sein. Dieser Fürst eroberte die Hauptstadt Bādāmi des Chalukya-Königs Pulakesin II., der dabei seinen Tod fand. Es ist derselbe Chalukya-Herrscher — dies sei hier erwähnt, um den Zusammenhang mit der Weltgeschichte herzustellen —, der die Erinnerung an eine Gesandtschaft aus Persien auf einem noch heute erkennbaren Fresko der Höhle 1 von Ajantā festhalten ließ. Beide feindliche Fürsten empfingen den Besuch des schon oft genannten chinesischen Pilgers Hsüan Tsang in ihrer Hauptstadt, dieser in Nāsik, jener in Kānchī, der Hauptstadt der Pallava. Zweifellos besteht zwischen den Felsskulpturen des westlichen Indien und denen Südindiens ein künstlerischer Zusammenhang. Aber es ist heute noch nicht möglich, der Frage, wer der Gebende und wer der Nehmende war, näher zu treten.

Die „Rathas" („sieben Pagoden" Tafel 83 ff.) von Māmallapuram stehen zeitlich zwischen den Reliefs von Bādāmi und denen von Elurā. Was die Deccan-Fürsten im großen versuchten, unternahmen die Pallava im kleinen. In Südindien hat man verhältnismäßig niedrige hier und da aufragende Felsen vollständig in nicht eben sehr überwältigende Tempel mit wenigen auffallend strengen Reliefs und in vereinzelte Tiergestalten umgebildet. Die Höhlen sind von recht bescheidenem Umfang und meist nur an der Eingangswand mit

Reliefs geschmückt (Tafel 87 ff.). Man denke an Elurā zurück, wo ein ganzer mächtiger Tempelkomplex aus einem Berge herausgeschnitten wurde, wo Skulpturen- und Ornamentschmuck kaum übersehbar und die Höhlen oft mehrstöckig sind. Haben die Elurā-Reliefs einen Zug ins Großartige und Wilde, so wirken die von Māmallapuram sanfter, gebändigter, oft fast einschmeichelnd. Die Scenen sind in die vorderste Fläche gebannt, die Figuren haften am Reliefgrund Es fehlt das dramatische Spiel von Licht und Schatten, das tief unterschnittenen und tief gestaffelten Reliefs eigen ist. Dafür achtet man auf harmonische Gruppierung, auf anmutig geführte Konturen, auf im einzelnen reizvolle Gruppen. So prachtvoll Durgās Heereszug (Tafel 88) vorüberrauscht, mit Elurā verglichen wirkt die Bewegung fast gedämpft. Wie reizvoll ist aber die knieende Gestalt zu Füßen des auf einer Schlange ruhenden Vishnu (Tafel 87) oder die Gruppe der hingelagerten Weltenhüter (Tafel 90)!

Eine Stellung für sich innerhalb der Gesamtheit der indischen Plastik nimmt das jetzt als „Herabkunft der Gangā" oder „Bhagīrathas Buße" gedeutete Felsrelief ein (Tafel 91 ff). Es ist wohl das umfang- und figurenreichste seiner Art in Indien und auch eins der eindrucksvollsten durch die Großartigkeit der Komposition und die Fülle tief ergreifender Gestalten und Szenen. Unvergeßlich die Gestalt des büßenden Bhagīratha und des hockenden Rishi (Tafel 93), aber auch die verschiedenen Tiergruppen und die von allen Seiten herbeiströmenden Gottheiten. Die Natur bot nicht nur den Reliefgrund, sie greift selbst in die Szene ein. Zur Zeit des N.-O.-Monsuns stürzten über die jetzt zugemauerte mächtige Felsspalte, in der sich die Nāgas tummeln (Tafel 92), gewaltige Regenwassermassen – die Herabkunft der Gangā, eine Verwebung von Natur und Kunst, echt indisch empfunden.

Mit diesen wenigen Denkmälern aus der Zeit der Pallava-Dynastie muß es hier genug sein. Kein Wort von den zum Teil gut erhaltenen ernsten und ehrwürdigen Tempeln der jetzt recht einsamen Pallava-Hauptstadt Kānchī.* Aus der Zeit der ebenfalls erfolggekrönten Chola-Dynastie (etwa 850–1100), unter der um 1000 herum ganz Ceylon erobert wurde, sei wenigstens das große Vimāna von Tanjore (Tafel 91) berührt, das eine große Inschrift über die Siege Rājarāja des Großen (985–1035) trägt. In allen Nischen des Sockelgeschosses des Vimāna stehen wuchtige Skulpturen, die im Gegensatz zu der

* A. Rea, Pallava Architecture, Madras 1909. — G. Jouveau-Dubreuil, Pallava Antiquities, London 1916.

Vergangenheit fast ganz von der Wand losgelöst sind. Wie früher, ordnen sie sich aber in ihrem strengen Charakter den Linien der Architektur unter. Gerade die Plastik Südindiens, so oft hemmungslos in der Bewegung, hat immer wieder auffallend strenge Bildwerke hervorgebracht. Der Nandibulle (Tafel 94), der unter einem Pavillon vor der Pagode hockt, ist nicht mehr, wie in der Pallava-Zeit nur eine großartige Tierdarstellung, er ist durch Straffung der Formen und Vergrößerung der Abmessungen über das Gewöhnliche emporgehoben.

Nach Überspringung weiterer Jahrhunderte reichster Kunstentwicklung – der Kunst der Pāndya-Zeit, wo neben die Vimānas die gewaltigen Tortürme (Gopuram, Tafel 96) treten, und vor allem der Kunst des Reiches Vijayanagar (1336–1646), deren einstige Bedeutung und Fruchtbarkeit man noch kaum ahnt,* machen wir erst wieder in der letzten Periode indischer Kunst halt, der Zeit, wo Madura nach Eroberung von Vijayanagar (1565) durch die Araber die wichtigste Stadt Südindiens war. Unter den Nāyaks von Madura, mit ihrem bedeutendsten Herrscher Tirumala, setzt die letzte Kunstblüte ein, die Südindien und damit das hinduistische Indien überhaupt erlebte. Der große Tempel von Madura (Tafel 103 ff.) ist das charakteristischste und bekannteste Denkmal. Jetzt erst scheint die Auflösung aller Flächen, Fassaden und Innenräume, Träger und Bedachungen in wilde Bewegung vollendete Tatsache geworden zu sein. Nirgends findet das Auge einen Ruhepunkt. Man ist vor diesen Türmen, in diesen Hallen, Gängen und Kapellen wie geblendet und ringt nach Atem. Das Relief mit seiner die Figuren haltenden festen Grundfläche entspricht den Bestrebungen der Zeit nicht mehr. Überall treten Freifiguren vor die Flächen und Pfeiler. Statt der vielfigurigen Reliefs erscheinen nun nach allen Seiten hin ausladende, oft von Figuren überquellende Freigruppen (Tafel 104 ff.). Erst eigentlich hier in Madura darf von indischem Barock gesprochen werden.**

9.

Seit sehr alter Zeit wurden in Indien Bronzen (Tafel 109 ff.) oder besser gesagt Metall-Bildwerke aller Art gegossen. In dem indischen Hauptlande haben sich aber außerhalb Südindiens nur wenige Beispiele von Bedeutung erhalten. Die Werke aus Metall wurden naturgemäß zu allererst die Beute der islamischen Eroberer. In Südindien und Ceylon ebenso in Siam und Java

* R. Sewell, A Forgotten Empire (Vijayanagar), London 1900.

** G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du sud de l'Inde. Paris 1914.

lagen die Dinge ja etwas anders, als im Norden. Hier konnten die fanatischen Bilderstürmer nur vorübergehend festen Fuß fassen und niemals die alte Kunsttradition gänzlich unterbinden. So wurde eine Fülle von Metallbildwerken gefunden, viele an Ort und Stelle in alten Tempeln, viele im Erdboden und unter Trümmern.

Die Nationalisten Südindiens und Ceylons streiten sich darüber, wem der Ruhm, der geistige Ahnherr dieser Bildwerke zu sein, gebührt und in einigen Fällen auch, wer die Meister waren. Es verhält sich wohl so, daß die buddhistischen Bronzen in Ceylon im Anschluß an die alte blühende buddhistische Kunst der Insel entstanden. Die zarte Bodhisattva-Figur aus Anurādhapura (Tafel 109) zeigt dieselbe Weichheit der Behandlung und dieselbe betonte Anmut der Linienführung, wie das Nāga-Relief (Tafel 126) von dem gleichen Fundort. Die brahmanischen Bronzen dürften aber sämtlich südindischen Ursprungs oder, wenn in Ceylon gefunden, von südindischen Meistern in Ceylon verfertigt worden sein. Ceylon war und blieb immer vorwiegend buddhistisch. Der Brahmanismus hatte dort bei den „Sivadrohis" (Feinden des Siva) selten tiefere Erfolge. Zwischen Ceylon und den südindischen Reichen bestand jahrhundertalte Erbfeindschaft. Die Geschichte ist angefüllt von Kämpfen zwischen Sinhalesen (Bewohner von Ceylon) und Tamilen (das wichtigste dravidische Volk). Es war um den Beginn des 11. Jahrhunderts, daß ganz Ceylon für längere Zeit in die Hand des mächtigen Chola-Königs Rājarāja des Großen fiel. Damals dürften nicht nur die ältesten auf Ceylon gefundenen, sondern die ältesten (auch auf dem Festlande) erhaltenen indischen Bronze-Skulpturen überhaupt entstanden sein. Es ist der Beginn der höchsten Blüteperiode des südindischen Sivaismus. Um das Jahr 1000 herum müssen die vier großen Doktoren des Sivaismus gewirkt haben. Ihnen ist der Sieg Sivas über Jainismus und Buddhismus in Südindien zu verdanken. Etwas später wurde der Devāra, das tamulische Veda, wie man es preisend nannte, zusammengestellt, das die Hymnen der Āchārya enthält, die man noch heute in den Tempeln hören kann.* Auch die landesfremden Chola-Könige schenkten dem Sivaismus ihre besondere Gunst. So konnte gerade damals die südindische Bronzekunst ihre höchsten Schöpfungen hervorbringen. Siva und Pārvātī mit ihrem Anhang, sowie die Āchārya waren die unaufhörlich wiederholten Motive (Tafel 112ff.). Ihre Bildnisse aus kostbarem Metall stiftete

* H. W. Schomerus, Der Çaiva-Siddhānta, Leipzig 1912.

man als Devādanas (Gaben für die Götter) den zahllosen Tempeln. Eine genaue Datierung der Werke scheint vorerst unmöglich.

Mit den südindischen Bronzen wird das Bild indischer Kunst um wichtige Züge erweitert. Wir haben jetzt ausschließlich Rundskulpturen vor uns, die in Indien nicht allzu häufig sind, man kann sie wirklich Freiskulpturen nennen. Denn sie sind von allen Seiten betrachtbar. Das Motiv des tanzenden Siva (Tafel 116 ff.) fanden wir bereits im 9. Jahrhundert in Elurā (Tafel 36). Damals eine Szene von dämonischer Wucht. Das war der Gott, der auf Begräbnis- und Verbrennungsplätzen im Kreise wüster Kobolde tanzte, Verkörperung der Schrecken der Nacht. Von dieser Atmosphäre ist nicht viel übrig geblieben, – allein die bekannten Attribute. In Südindien ist aus dem Relief eine geschlossene Freiskulptur geworden, aus der dramatischen Szene eine Schaustellung, aus der Sinnfälligkeit ein hohes Symbol. Kein gewöhnlicher Tanz mehr. Die schöpferischen Kräfte der Natur haben in diesen großzügigen Rhythmen anschauliche Formen gewonnen. Das Tiruvāsi, die mächtige flammenumzuckte Gloriole stellt gleichsam das Weltall dar, das der Gott erfüllt. Ein ganz anderer Rhythmus klingt dagegen aus Krishnas Tanz (Tafel 124): ländliche Lustigkeit. Spielend hat der Gott seine Hirten und Hirtinnen, die an ihn glauben, von der schlimmsten Plage, der Schlangengefahr, befreit.

Daß die indische Plastik etwas wie Porträts hervorbrachte, ist meist gänzlich unbekannt. Es paßt nicht recht in das phantastische Bild, das man sich von indischer Kunst zurechtgemacht hat. Dabei werden Porträtdarstellungen wohl nie gefehlt haben. In der Literatur hört man häufig davon.* Vielleicht sind Stifterbildnisse, wie man sie auf buddhistischen Skulpturen (Tafel 21, 27) findet, die ältesten Beispiele. Die erhaltenen Porträtskulpturen haben sämtlich religiösen Charakter. Die Darstellungen sivaitischer Heiliger (Tafel 112 ff.) kann man natürlich nur Porträts im weiteren Sinne, Idealbildnisse, nennen. Sie müssen zu den schönsten Leistungen indischer Kunst überhaupt gezählt werden. Unendliche menschliche Zartheit, tiefe religiöse Hingebung (Bhakti) spricht aus diesen nur kleinen Bronzeskulpturen. Vor allem die Gestalt des Sundara

* Vergl. vor allem das dem großen indischen Dichter Bhāsa zugeschriebene Drama „Pratimānātaka", d. h. „Die Standbilder", dessen dritter Akt in einem mit Porträtskulpturen geschmückten Ahnentempel spielt. Die Ansetzung Bhāsas schwankt allerdings zwischen dem 6. vorchristlichen und 4. nachchristlichen Jahrhundert.

Mūrti Svāmi (Tafel 113) bleibt in der Anmut seiner Haltung – es sieht aus, als sänge er, von frommer Extase erfasst, ein heiliges Lied – unvergeßlich.

Zu diesen Idealporträts treten richtige Bildnisse, unzweifelhaft nach dem Leben. Weiter als bis zum 16. Jahrhundert sind sie nicht zurückzuverfolgen. Bildnisse von der strotzenden Lebensfülle des Königs Tirumal (1623–59) mit seinen Frauen – dies Werk aus Stein (Tafel 107) sei hier nachgetragen – oder des angeblichen Venkatapati (um 1600, Tafel 115) sind wohl erst ein Resultat der jüngsten Entwicklung. Mit ihrem Aufkommen geht das Ende der großen religiösen Kunst zusammen.*

10.

Zum indischen Kunstgebiet gehört, wie schon betont, die Kunst der indischen Kolonialländer – dies Wort vor allem im Sinne kultureller Durchdringung gebraucht – die Kunst von Ceylon, Kashmīr, Nepāl, Burma (Pegu), Champa, Kambodja (Khmer), Siam (Thai) und Java, um nur die wichtigsten Staatenbildungen zu nennen. Alle diese Länder sind voll von Denkmälern, deren Zusammenhang mit irgend einem indischen Stile zweifelsfrei sein dürfte. Es ist keineswegs, wie man vielfach denkt, allein der Buddhismus, der indische Kultur über so weite Strecken verbreitete. Im Gegenteil, fast überall bekannten sich die ersten indischen Kolonisten ursprünglich zum Brahmanismus, so in Kashmīr, in Burma, in Kambodja, in Java. Erst in viel späterer Zeit, als der Buddhismus in seinem Mutterlande bereits auszusterben begann, hatte er außerhalb Indiens größere Missionserfolge. Heute herrscht er, wenn auch nicht ausschließlich, so doch als wichtigste Religion in Tibet, Nepāl, Ceylon, Burma und Siam.

Eine Übersicht über die Kunst der indischen Kolonialländer würde in gewisser Hinsicht die Kunst des Mutterlandes überstrahlen, weniger auf dem Gebiete der Plastik, als auf dem der Baukunst. Was im Mutterlande, man möchte sagen, wie ein wucherndes Naturgebilde wild und fast zufällig aufwuchs – in ähnlicher Weise, wie die großen Epen und Purānas entstanden –, in den Kolonien wird es nach einem einheitlichen, wohldurchdachten Plane in großartiger Harmonie geschaffen. Unsere Kenntnisse der hinduistischen

* Ananda K. Coomaraswamy, Bronzes from Ceylon, chiefly in the Colombo Museum, Ceylon 1914. — O. C. Gangoly, South Indian Bronzes, London 1915.

Kunst außerhalb Indiens sind meist noch viel lückenhafter als im Falle Indiens selbst. Man hat oft nicht einmal die Anfänge einer Gesamtübersicht. Was zufällig an den Hauptstraßen des Verkehrs liegt, ist bekannter. Eine Ausnahme macht die Kunst von Ceylon, Kambodja und Java, wo wenigstens die Hauptdenkmäler in einigermaßen annehmbaren Veröffentlichungen zugänglich sind und man nicht hinsichtlich fast aller Daten in der Luft schwebt. Nur diese drei Kunstkreise sollen hier kurz berührt werden.

Die Geschichte von Ceylon, dem alten Lankā, ist durch das Vorhandensein einer Anzahl chronikähnlicher Dichtungen besser bekannt, als die des Festlandes. Berühmt sind die beiden auf der Überlieferung der buddhistischen Mahāvihāra-Mönche aufgebauten Geschichtsepen Dīpavamsa und Mahāvamsa. Sie reichen allerdings nur bis zum Jahre 302 n. Chr., wurden jedoch später fortgesetzt. Andere Werke führen ebenfalls weiter.* Nachprüfbar sind die Angaben seit Asokas Zeit, wo der Buddhismus in Ceylon eingeführt wurde und die Insel in einer gewissen Abhängigkeit von Asoka gestanden zu haben scheint. Für die Kunstgeschichte bieten alle diese Chroniken wenig brauchbare Anhaltspunkte. Man erfährt, wann gewisse berühmte identifizierbare Bauten errichtet, aber auch, daß sie oft zerstört, wiederaufgebaut und restauriert wurden. Denn die Geschichte Ceylons, die Geschichte des uns heute so friedlich und sanft anmutenden sinhalesischen Volkes samt seiner Religion, die die Worte des Buddha in besonderer Reinheit bewahrt zu haben vermeint (Hīnayāna), kann sich an Grausamkeit, an wilden Zerstörungen, an unaufhörlichen Kriegen mit der jedes europäischen oder asiatischen Volkes messen. Anurādhapura wurde im Jahre 846 als Hauptstadt aufgegeben. Sicherlich sind die meisten der dort erhaltenen vom Urwald märchenhaft durchwachsenen Denkmäler vor dieser Zeit entstanden, keineswegs aber alle; denn die altehrwürdige Hauptstadt wurde nie gänzlich vernachlässigt, sondern des öfteren, so im 12. Jahrhundert, wieder restauriert. Nach Anurādhapura stieg Pollonnāruwa zur Hauptstadt auf. Für die Denkmäler in der Gegend dieser Stadt ist anzunehmen, daß sie nicht früher als im 9. Jahrhundert aufgeführt wurden. Die höchste Blütezeit scheint die Insel unter

* Vergl. Geiger, Dīpavamsa und Mahāvamsa und die geschichtliche Überlieferung in Ceylon. Leipzig 1905.

Parākrama Bāhu dem Großen (1164?—97) erlebt zu haben. Ein großer Einfall wurde damals in das südindische Reich der Pandyas gemacht. Es wird ausdrücklich berichtet, welche Fülle von Bauten der König in Pollonnāruwa errichten ließ und daß er dabei auch die Restaurierung von Anurādhapura betrieb.

Zu den bedeutendsten Denkmälern, die sich in Ceylon erhalten haben, gehören die Felsbauten und Felsskulpturen von Gal Vihāra bei Pollonnāruwa. Sie sind unter den Auspizien des Königs Parākrama Bāhu entstanden und tragen eine lange auf den König und seine der buddhistischen Kirche erwiesenen Wohltaten bezügliche Inschrift vom Jahre 1165. Man sieht die gewaltige Gestalt eines sterbenden Buddha, neben ihr das Standbild vermutlich eines seiner Schüler (Ananda), endlich einen sitzenden Buddha in einer skulptierten Felsnische (Tafel 130), ein Bild des Erleuchteten aus dem 12. Jahrhundert, eine der letzten indischen Buddhadarstellungen von innerer Kraft und Erhabenheit.

Die Gal-Vihāra-Gruppe bietet einen der wenigen Anhaltspunkte in der Kunst Ceylons, von der Datierungen ausgehen können. Es ist klar, daß der Buddha von Anurādhapura (Tafel 128) in seiner milden Geistigkeit weit früher angesetzt werden darf, als diese energische, fast individuelle, man möchte sagen, fanatisch wirkende Gestalt von Gal Vihāra. Weitere Stützen für Zeitbestimmungen erhält man vielleicht aus Vergleichen mit der festländischen Plastik. Denn schließlich stand Ceylon immer in so enger Verbindung mit dem Festlande, daß seine Kunstentwicklung nicht viel anders verlaufen sein kann, als dort. Dem entsprechend sind die Skulpturen von Anurādhapura etwa in die späte Gupta-Zeit (Buddha von Sārnāth, Tafel 21, Höhle 19 von Ajantā, Tafel 29 ff.) anzusetzen, also in das 5. oder 6. Jahrhundert. Hier wie dort findet sich immer wieder der gleiche einschmeichelnde Fluß der Konturen und die gleiche Weichheit der Materialbehandlung. Und das ceylonesische Liebespaar (Tafel 129) hat in seiner so rührenden menschlichen Schlichtheit nur in gewissen Fresken der Höhlen von Ajantā aus derselben Zeit seinesgleichen. Außerhalb Indiens kämen als Schöpfungen verwandten Geistes dann noch die buddhistischen Reliefs von Bōrōbudur auf Java in Betracht.

Die „Mondsteine" genannten reliefierten Steinplatten vor Treppenrampen (Tafel 125) dürften zum Teil zu den ältesten in Ceylon gefundenen Denk-



Abb. 4. Angkor-Vat, Eingangsseite.

mälern gehören. Die beiden Felsskulpturen dagegen möchten wir recht spät ansetzen. Das „Kapila" genannte Felsrelief (Tafel 131), ein Mann in der bekannten Haltung vornehmen Sichgehenlassens (Mahāraja-Līlā), deutlich als irdische Persönlichkeit charakterisiert, steht in jeder Hinsicht einzig in der indischen Plastik da. Seltsam das eigentümliche Motiv, der geheimnisvolle Ausdruck des Gesichts, die ernste Wucht, die aus dem Ganzen spricht. Das „versenkte" Felsrelief (Tafel 132) soll König Parākrama Bāhu darstellen. Von dieser Tradition wird nur wahr sein, daß das Werk etwa aus seiner Zeit (12. Jahrhundert) stammt. Seit dem 13. Jahrhundert geht es mit Ceylon politisch schnell bergab. Bildnereien von Bedeutung dürften seitdem nicht mehr entstanden sein.*

Wer die ältesten indischen Kolonisatoren des heutigen Kambodja waren, steht nicht sicher fest, zuerst vielleicht Leute aus dem alten Kalinga (Orissa). dann aus anderen Teilen Indiens und vor allem aus Java. Zuerst kamen offenbar Brahmanen, dann auch Buddhisten, die es aber nie zu entscheidendem Einfluß gebracht zu haben scheinen. Elemente aus allen indischen Stilen sind in Kambodja feststellbar. Es ist vorläufig nicht möglich, zu er-

* Vincent A. Smith. The sculpture of Ceylon. The Journal of Indian Art, Oct. 1913. — Henri W. Cave, The Ruined Cities of Ceylon[4], London 1907. — Ananda K. Coomaraswamy, Mediaeval Sinhalese Art, Ohne Datum und Ort. — L. E. Blasé, A History of Ceylon, London, Madras, Colomba 1913.

kennen, welcher indische Stil, der nordindische, der Deccan- oder der südindische Stil stärker eingewirkt hat. Das liegt wohl daran, daß die Kunst von Kambodja sich im ganzen als eine Neuschöpfung von ausgesprochener Eigenart gibt, und zwar von einer architektonischen Großartigkeit und Geschlossenheit, wie sie auf dem Festlande kaum bekannt ist. Die Plastik dagegen kann sich mit den hervorragendsten Leistungen des Festlandes im allgemeinen nicht messen. Auf der einen Seite sind die Bildwerke vielfach zu bloßen Schmuckstücken herabgesunken, auf der anderen Seite haben bereits realistische Bestrebungen die Ursprünglichkeit der Kraft des Bildners gebrochen. So wirken z. B. die häufig in Angkor vorkommenden Tēvada-Figuren (Tafel 138) fast aktmäßig nüchtern. Die einzelnen Gestalten im Getümmel der Schlachten oder der Höllen auf den Relieffriesen (Tafel 143 f.) machen eher den Eindruck von wilden Tänzern, als von todesmutigen Kämpfern und unbarmherzigen Schergen. Religiöse Strenge und Erhebung ist nicht die eigentliche Stärke der Bildnerei von Kambodja, wohl aber spielerische Bewegung und Freude am Dekorativen. Die Jongleure und Tänzerinnen (Tafel 139 ff.), die in ihrem wie mit schweren Stickereien verzierten Rahmen ihre kapriziösen Sprünge und Pas ausführen, haben in der indischen Plastik nicht ihresgleichen. Überall wagt sich prachtvolles, in seiner Mannigfaltigkeit unerschöpfliches Ornament bis zur Gleichberechtigung mit dem Bildwerk hervor. Die großen Reliefzyklen machen in ihrer eigentümlich wogenden Flächigkeit und in der Art ihrer Einordnung in die Wand – sie bedecken nur die oberen Teile der Wände – den Eindruck von zur Dekorationen aufgehängten Gobelins oder Teppichen (Tafel 142). Neben den Dekorationen gelingen die Szenen aus dem unmittelbaren Leben am besten. Welch festlicher Glanz herrscht im Paradies, das nichts weiter ist, als das naturgetreue Bild von Hofgesellschaften in herrlich verzierten Holzpavillons (Tafel 143). Auf der sogenannten Terrasse des aussätzigen Königs zu Angkor Thom findet man eine ähnliche Darstellung (Tafel 135), die sicher bis in alle Einzelheiten aus dem unmittelbaren Leben genommen ist. Man denkt an Akte nach der Natur und an Porträts. Ja, eine so ergreifende – wir würden sagen – Märchenszene, wie der Tod des Affenfürsten (Tafel 145), gewinnt ihre Hauptwirkung aus der realistischen Durchführung der von Schmerz erfüllten Gesichter der trauernden Umgebung und ihrer sorgsam zugreifenden Bewegungen. Mit erloschenem Auge liegt der Affenfürst da.

Die älteste Inschrift, die man heute aus Kambodja kennt, trägt die Jahreszahl 604. In der Zeit von 631—33 weilte der chinesische Pilger Hsüan Tsang, der uns schon häufig auf unserer Wanderung durch die berühmten Stätten Indiens begegnete, in Kambodja und erzählt von dem Glanz des Reiches. Die ältesten erhaltenen Denkmäler dürften aber nicht weiter als bis zum 9. Jahrhundert zurückreichen. Der Bayon-Tempel (Tafel 133 f.) scheint aus dieser Zeit zu stammen. Seine Türme mit den nach vier Himmelsrichtungen blickenden Köpfen verbinden eine religiöse Idee aufs wirkungsvollste mit einem Schmuckmotiv. König Indravarman wird ihn begonnan haben. Unter seinem Sohn Yasowarman, bereits im 10. Jahrhundert, mag Angkor-Thom vollendet worden sein, eine ganze gewaltige Stadt von mehr als 12 km Umfang, deren Zentrum der Bayon-Tempel war. Angkor-Vat dagegen ist nur ein isolierter Tempel, vermutlich der letzte große Bau von Kambodja. Es wird angenommen, daß der Pandit Divākara als Baumeister ihn unter der Regierung von König Sūryavarman in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts erbaute. Die Skulpturen von Angkor-Vat, wie auch die ganze Anlage trennt bei aller Artverwandtschaft eine weite Kluft von den älteren Werken der Baugruppe von Angkor-Thom. In dem Vierteljahrtausend, das zwischen ihnen liegen möge, haben sich erst die dekorativen Seiten der Khmer-Kunst zu jenem Feuerwerk entfaltet, das noch heute das Auge des Neulings blendet. Wer und was die Zerstörung der Denkmaler von Kambodja verschuldete, ist ganz unbekannt. Vielleicht hängt sie mit dem Emporkommen der Macht der Siamesen (Thai) zusammen, denen das durch die unaufhörlichen Kriege mit den Champas geschwächte Land im 13. Jahrhundert zum größten Teil zum Opfer fiel. Die Ruinen von Angkor gehörten zum jetzigen Königreich Siam, bis sie im Jahre 1907 an Frankreich abgetreten und zu Französisch-Kambodja geschlagen wurden.*

Auch die geschichtliche Überlieferung Javas ist recht lückenhaft und unsicher. Aufschlußreiche Inschriften auf den Denkmälern gibt es nicht allzuviele. Allerlei Aufklärung bieten ausländische Reiseberichte und überhaupt die

* J. Commaille, Guide aux ruines d'Angkor. Paris 1912. — Derselbe, Angkor, Ostasiatische Zeitschrift, II — L. Fournereau, Les ruines d'Angkor. Paris 1890. — Derselbe, Les ruines Khmères. Paris 1890. — M. G. Coedès, Bas-Reliefs d'Angkor-Vat, Bulletin de la commission archéologique de l'Indochine 1911. 2e livraison.

Chroniken fremder Völker, die mit Java irgendwie in Verbindung traten. Tempelruinen und Inschriften lassen darauf schließen, daß vishnuitische Brahmanen der Insel die indische Kultur brachten. Die einheimische Tradition berichtet, Aji Saka, König von Hastinapura am Ganges, wäre im Jahre 78 n. Chr. nach Java gekommen. Und mit diesem Datum beginnt die javanische Zeitrechnung. Buddhisten scheinen erst viel später auf der Insel angelangt zu sein. Noch Fa Hien, der chinesische Pilger, der sie im Jahre 412 und 413 bereiste, berichtet von der hohen Blüte des Brahmanismus und klagt über die geringe Bedeutung des Buddhismus in Java. Da der Buddhismus erst verhältnismäßig spät dort Eingang fand, so ist es selbstverständlich, daß es besonders seine von sivaitischen Gottheiten und Lehren durchsetzte spätere Richtung war, die sich verbreitete. Doch neben ihm erfreute sich Sivaismus und Vishnuismus bis zum Untergange der hinduistischen Kultur auf Java im 16. Jahrhundert größter Verbreitung.

Die ältesten der vielen, zum Teil gut erhaltenen Tempel liegen in Mitteljava. Inschriften weisen bis ins 8. nachchristliche Jahrhundert zurück. Der Name des Reiches, das die berühmtesten Bauten entstehen sah, war Mataram. Doch vielmehr als der Name ist nicht bekannt. In der Kunst dürften Einflüsse von Südindien sowohl wie vom Deccan unverkennbar sein. Die wichtige Frage nach dem Verhältnis von Java zum Mutterlande und zu den übrigen indischen Kolonien ist noch nicht befriedigend gelöst worden.

Der Stūpa von Bōrōbudur (Tafel 147 ff.) und die Tempelgruppe von Prambānan (Tafel 157 ff.) gelten mit Recht als Höhepunkte javanischer Kunst. Jener bietet mit seiner eindrucksvollen Silhouette und mit seinen zarten unübersehbar langen Relieffriesen ein Wunder der Weltkunst, diese, architektonisch weniger bedeutsam, zeigt zum ersten Male eine Synthese brahmanischen und buddhistischen Geistes und die vielleicht packendste Illustration zu Indiens Nationalepos, dem Rāmāyana.

Der Stūpa von Bōrōbudur dürfte aus der Mitte des 9. Jahrhunderts stammen, wie der Charakter einer Inschrift anzudeuten scheint. Die Skulpturen von Bōrōbudur zeigen gewisse Verwandtschaft einerseits mit denen von Ceylon (Tafel 126), andererseits mit denen von Amarāvatī (Tafel 15 ff.). Hier möge das Zentrum gewesen sein, von dem Ausstrahlungen sowohl nach Ceylon wie nach Java gingen. Auf dem indischen Festland findet sich nur in Amarāvatī so früh jener bestrickende Wohllaut aller Bewegung, jene Weichheit

der Modellierung und jene einschmeichelnde Abgewogenheit der Komposition, die die Plastik von Bōrōbudur auszeichnet. Auch die architektonische Gliederung des Stūpa von Amarāvatī in der verschwenderischen Fülle seines Schmuckes dürfte der von Bōrōbudur am ehesten verwandt sein. In Java vereinigen sich aber Architektur und Plastik zu neuer großartiger, sinnvoller Harmonie, während Amarāvatī fast unter der Last des Schmuckes zusammenbricht. Die Skulpturen im einzelnen dagegen, so unendlich reizvoll und ansprechend sie sind, können, verglichen mit dem Festlande, in ähnlicher Weise, wie die von Angkor, eine gewisse Schwächlichkeit und Virtuosität nicht verbergen. Durch oft allzu große epische Breite wird das Auge vom Wesentlichen abgelenkt. Die Plastik von Barhut, Sānchī und auch Amarāvatī wirkt weit straffer und belebter. Am stärksten kommt diese leise Glätte und Leere bei den dennoch künstlerisch, meist sehr hochstehenden Freiskulpturen von Buddhas und Bodhisattvas (z. B. 148, 149) zur Wirkung. Daß bei einer Reliefzahl von 2141 Tafeln, bei einer Flächenlänge von über fünf Kilometern, bei über fünfhundert Buddha- und Bodhisattva-Figuren Wiederholungen in Komposition und Typen nicht fehlen, ist selbstverständlich und darf nicht bemängelt werden. Dem flüchtigen Blick erscheint übrigens das Gleichartige erheblicher, als es in der Tat ist. Wie wesentlich weichen zum Beispiel die beiden von uns ausgewählten Buddhafiguren voneinander ab: hier schlaffe Gedrungenheit (Tafel 148), dort gespannte Schlankheit (Tafel 149) in Kontur, Ausdruck und Bewegung. Ganz neu für Indien ist das Ineinandergreifen und Verwobensein von Mensch und Natur: Anfänge von landschaftlicher Stimmungskunst, übrigens etwa zu derselben Zeit, wie in China und weit früher, als in Europa. Das ist buddhistischer Geist, ebenso wie der rührende Friede, der über allen Szenen liegt. Man wähnt sich in ein verzaubertes Land der Glückseligkeit versetzt.

Die Tempel von Prāmbānam (Tafel 157 ff.) sind brahmanisch und zwar vor allem dem Siva geweiht. Eine Inschrift läßt an das 10. oder 11. Jahrhundert als Entstehungszeit denken. Sie mögen also 100 oder 150 Jahre später erbaut sein, als der Stūpa von Bōrōbudur. Ihre Reliefs sind daher stark von denen von Bōrōbudur abhängig. Der brahmanischen Bildnerei fehlt fast immer jegliches Eingehen auf die Umwelt und auf die lebende Natur. Ohne nach rechts oder links zu schauen, vertieft sie sich in die Dramatik der Ereignisse und in das Walten ihrer Gottheiten. So ist in Prambānam jede Szene von

stürmischem Leben erfüllt – im Gegensatz zu Bōrōbudur. Daneben aber überrascht liebevollste Naturbeobachtung und eine Fülle entzückender Genreszenen. Das ist buddhistischer Einschlag. Die heftige Bewegtheit der Figuren erfordert schärfere Charakteristik im einzelnen. Die ohne Zäsur verlaufende Komposition unterstreicht noch die dramatische Wirkung.

Die brahmanischen und buddhistischen Einzelfiguren (Tafel 161 ff.) und Bruchstücke, die sich jetzt in Museen und Privatsammlungen befinden, stammen aus den verschiedensten javanischen Tempeln. Ihre Einordnung ist nicht immer einwandsfrei gelungen. Einige gehören zweifellos dem ostjavanischen Kunstkreis an, dessen Zeit erst gekommen zu sein scheint, als Mataram bereits in Auflösung begriffen war. Das Reich Majapahit war dann der eigentliche Träger der Macht, bis hier wie fast überall im Bezirk indischer Kultur islamischer Bildersturm einheimischem Wollen ein Ziel setzte.*

* A. Foucher, Notes d'archéologie bouddhique. BEFEO IX, Hanoï 1909. — J. Groneman, Tjandi Parambanan op midden Java na de Outgraving, Leiden 1883. — J. F. Scheltema, Monumental Java, London 1912. — Karl With, Java. Hagen 1920.

Erläuterungen zu den Tafeln.

Die ältesten erhaltenen Denkmäler (III.—II. Jahrhundert).

Tafel 1—14.

Tafel 1. 2. Das glockenförmige Säulenkapitell weist deutlich auf das Persien der Achämeniden (550—330 v. Chr.) zurück. Der Löwe, Elefant, Stier und das Pferd der Deckplatte haben zweifellos symbolische Bedeutung, ohne daß der genaue Sinn des Symbols, ob noch brahmanisch oder bereits buddhistisch, festzustellen wäre (Tafel 2). Auf der Säule stand ursprünglich ein Rad, das Symbol der buddhistischen Lehre. Die Säule trägt eins der berühmten Edikte des Königs Asoka. Danach muß sie in seiner späten Regierungszeit etwa zwischen 242 und 232 v. Chr. errichtet worden sein.

Tafel 3—7 und 11—14. Alle auf diesen Tafeln abgebildeten Skulpturen gehören steinernen Umzäunungen und Toren an, die, meist über Buddha-Reliquien errichtet, Denkmäler in Kuppelform (Stūpa) umgeben. Es sind deutlich in Stein übertragene Holzkonstruktionen. Der Stil der Reliefs weist dagegen mehr auf die Technik der Goldschmiede und Kunstdrechsler hin, auf Handwerke, die offenbar vor allem von der unterworfenen Urbevölkerung ausgeübt wurden, ein für das Verständnis der indischen Kunstentwicklung außerordentlich wichtiger Befund. Die Fabeltiere auf Tafel 3, 4, 8, 9, 10 stammen wieder aus dem Westen.*

Tafel 3—6. Die Darstellungen auf der Umzäunung von Barhut tragen Inschriften, die in vielen Fällen die Deutung der Figuren und Szenen ermöglichen. Dadurch ist man imstande, auch die ähnlichen Motive der Umzäunung von Sānchī, zu erklären. Es handelt sich meist um Illustrationen zu den Jātakas, den Geschichten von den früheren Existenzen Buddhas, und zur Buddhalegende. Eine Inschrift erwähnt die Sunga-Dynastie, die um den Beginn des 2. Jahrhunderts v. Chr. auf die Maurya-Dynastie folgte, so einen Anhalt für die Datierung bietend.

---

* Vergl. Cunningham, The Stūpa of Bhārhut, London 1879. — A. Foucher, The Beginnings of Buddhist Art, Paris-London 1917. — Marshall, A Guide to Sanchi, Kalkutta 1918.

Tafel 3 links ist das älteste Beispiel jener in der indischen Kunst oft wiederkehrenden Frauengestalten, die unter einem Baum stehen, mit einer Hand in die Zweige greifen und mit einem Bein den Stamm berühren oder umschlingen. Die andere Hand weist mit einem Blütenzweig auf die Scham: Symbolik der Fruchtbarkeit. Die Figuren sah man früher als Māyā, die Mutter Buddhas, die unter dem Sāla-Baum die Geburt ihres Kindes erwartet, oder als Tänzerinnen an. Sie stellen aber zweifellos Yakshīs (Yakshinī), Halbgottheiten dar, die am ehesten unseren Nymphen oder Feen entsprechen. Die Yakshas (männliche Form) sind Kobolde (vergl. auch Tafel 19).

Tafel 4 unten. Der Kāsyapa-Buddha beherrscht die Periode (Kalpa), die der des Buddha Sākyamuni vorhergeht. Hier ist nicht der Kāsyapa-Buddha selbst, sondern der ihm heilige Nyagrodha-Baum (Ficus indica) abgebildet. Der Pippala-Baum (Ficus religiosa) ist der heilige Baum Sākyamunis. Weder in Barhut noch in Sānchī finden sich Buddhadarstellungen, sondern immer nur Symbole, wie der heilige Baum (Tafel 8), die Fußabdrücke, der Thron, der Stūpa (Tafel 7 und 13), das Rad (Tafel 13).

Tafel 6. Darstellung eines reich geschmückten Stūpa; dahinter steht eine Gedenksäule. Die ganze Szene ist rein flächenhaft gegeben.

Tafel 8, 9. In einer der Höhlen von Udayagiri (Ananta Gumpha) befindet sich, wenigstens nach der Behauptung von Ganguly*, eine Buddhadarstellung aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. Bestätigt sich dies, so wäre vielleicht eine wichtige neue Stütze gewonnen für die Ansicht derer, die nicht glauben können, daß die urindische Fassung des Buddha zuerst in der antik beeinflußten Kunst von Gandhāra unter Benutzung antiker Vorstellungen zur künstlerischen Darstellung gebracht worden sei. Die Datierung der Höhlen beruht auf Schriftvergleichen, vor allem aber auf Stilvergleichen mit den Skulpturen von Barhut (Tafel 3–6).

Tafel 10. Hinter dieser Eingangswand befindet sich, ebenfalls aus dem Fels gehauen, der schönste buddhistische Chaitya (Kirche) Indiens. Die Felsskulpturen gehören ganz verschiedenen Perioden an. Nur die beiden umschlungenen Paare stammen aus der Frühzeit. Sie gehen stilistisch in ihrer schweren Massigkeit deutlich zusammen mit den Skulpturen von Udayagiri (Tafel 8, 9) und auch Barhut (Tafel 3–6). Die Buddhadarstellungen werden in die späte Guptazeit anzusetzen sein, etwa in die Zeit der Höhle 19 von Ajantā (Tafel 29–31).

* Orissa and her remains, Kalkutta, London 1912, S. 70f.

Zwei verschiedene Welten stehen sich gegenüber, strotzende physische Kraft und erdferne Durchgeistigung.

Tafel 11—14. Umzäunung und Tore von Sānchī tragen etwa 375 Inschriften, die die Stifter aus allen Kreisen der Bevölkerung nennen. Die gelegentliche Erwähnung eines Königs Sātakani gibt einen Anhalt für die Datierung ins 1. Jahrhundert v. Chr.

Tafel 13. Auf dem oberen Querbalken ist die Verehrung des Bodhi-Baumes durch Elefanten dargestellt, der mittlere zeigt den Angriff von Māras Heer auf den künftigen Buddha, der untere die feierliche Prozession mit Buddhas Zahn zu Anurādhapura auf Ceylon (vergl. S. 37). Der Erleuchtete erscheint also, wenn auch nicht als Buddha, so doch als Bodhisattva auf den Toren von Sanchī.

Tafel 14. Eine der wenigen erhaltenen wirklichen Rundskulpturen aus ältester Zeit, von unvergleichlichem Reiz der Linien.

Die Plastik der Kushān-Dynastie (I.—III. Jahrhundert n. Chr.).

Tafel 15—20.

Tafel 15—18. Wie der ganze Stūpa zu Amarāvatī in seinem ungeheuer reichen Schmuck etwa aussah, zeigt Tafel 15. Bei den Reliefs denkt man wieder eher an Goldschmiedearbeiten, als an Steinreliefs. Die einzelnen Reliefs sind auch nur von kleinem Umfang. Unser Abbildungsmaterial reicht bei weitem nicht aus, um eine Vorstellung von den fein abgewogenen, abwechslungsreichen Kompositionen zu geben. Die Datierung ist durch Inschriften und andere Zeugnisse gesichert. Es wird viel über antike Einflüsse in Amarāvatī gefabelt, die dorthin, sei es über Gandhāra, sei es auf direktem Seewege, gelangt sein sollen. Man betrachte daraufhin die Tafeln 15, 16, 17. Höchstens der Buddha in Māras Versuchung trägt Züge von Gandhāra-Beeinflussung. Sonst ist alles antikem Fühlen, so fern wie nur möglich. Die Skulpturen von Amarāvatī befinden sich zum kleineren Teil im Britischen Museum, zum größeren im Museum zu Madras*

Tafel 15. Die überfüllte und doch nicht unübersichtliche Tafel, deren Motiv häufig in Amarāvatī wiederkehrt, ist ein Hymnus auf den Buddhismus. Überall

* Vergl. Burgess, The Buddhist Stūpas of Amarāvatī and Jaggayyapeta, London 1887.

werden seine Symbole, der Thron, das Rad, der Stūpa angebetet. Oben in der Mitte erscheint Buddha selbst in der Szene der Versuchung durch Māras Töchter (vergl. Tafel 18). In den Lüften anbetende Vidyādharas (Engel) und Nāgas (Schlangengottheiten). Man beachte den überwältigenden Reichtum an Bewegungsmotiven, der für Amarāvatī bezeichnend ist.

Tafel 16. Der Stūpa ist reich mit fünfköpfigen Kobras geschmückt. Darüber erhebt sich ein Aufbau aus Schirmen, dem indischen Symbol der Hoheit. Man beachte vor allem die hingeschmiegte knieende Gestalt mit der Gebärde des Anbetens. Rechts und links Nāgas mit Schlangen-Baldachin, Schlangengottheiten, die in Indien zu jeder Zeit verehrt wurden.

Tafel 17. Beide Szenen geben berühmte Ereignisse im Leben Buddhas, die wiederholt fast wörtlich auf den Reliefs von Amarāvatī vorkommen. Auch in Gandhāra finden sie sich häufig (vergl. Textabb. 2). Die Gestalten, die den Sitz Buddhas umgeben, gehören zum Dämonenheere Māras. In dem Māra-Samyutta des Samyutta-Nikāya (Kap. III, 4 u. 5) heißt es:

„Und Tanhā (Durst), Arati (Unzufriedenheit) und Ragā (Lust) die Töchter Māras, begaben sich zu dem Erhabenen; und als sie hingekommen waren, sprachen sie zu ihm: Wir möchten Deine Füße verehren, o Asket. Aber der Erhabene gab nicht auf sie acht, da er durch die unübertreffliche Zerstörung der Anhänglichkeit an das Leben frei geworden war von Begierden“.*

Über den Abschied von der Heimat heißt es in der Nidānakathā:

„Nachdem der Bodhisatta so von seinem Palaste hinabgestiegen war, ging er zu seinem Rosse hin und sagte: Lieber Kanthaka, trage Du mich heute die eine Nacht; ich werde, wenn ich mit Deiner Unterstützung Buddha geworden bin, die Welt der Götter und Menschen erlösen. Darauf schwang er sich auf den Rücken Kanthakas ..... Wenn dieser nun gewiehert oder mit seinem Hufschlag Lärm gemacht hätte, wäre der Schall durch die ganze Stadt gedrungen; deshalb unterdrückten die Götter mit ihrer Macht den Laut seines Wieherns, damit es niemand hörte, und legten ihre Hände unter seine Hufe, wo er hintrat.“**

Auf dem unteren Relief tragen Gottheiten die Füße von Buddhas Roß. –

Tafel 18. Die Bedeutung dieses Reliefs ist unsicher. Auch stilistisch geht es nicht ganz mit der Masse der übrigen Reliefs zusammen. Vermutlich gehört

* Dutoit, Das Leben des Buddha. Leipzig 1906, S. 55.

** Dutoit, op. cit., S. 24, 25.

es zu Fragmenten von einem älteren Bau. Aber die schwungvolle, fast übergeschickte Anordnung der Figuren und die sinnliche Schmiegsamkeit der Bewegungen findet man auch in dieser selten reizvollen Gruppe wieder.

Tafel 19, 20. Man vergleiche den süßen Liebreiz der Bewegung und die zarte Zurückhaltung der linken Frauengestalt (Tafel 19) mit der herben Schwerfälligkeit und der aufdringlich deutlichen Pose der sonst im Motiv so ähnlichen Chandā Yakshinī von Barhut (Tafel 4). Vogel weist auf den in der indischen Literatur häufig erwähnten Glauben hin, daß ein Asoka-Baum zum Blühen gebracht werden kann, wenn er von dem linken Fuß einer schönen Frau berührt wird. Er erinnert an Kālidāsas „Mālavikā und Agnimitra".* Einige Verse, die auf unser Motiv Bezug haben, seien angeführt. Mālavikā sagt:

„Ach dieser Baum, der gern berührt sein will,
Der noch den Blütenschmuck nicht angelegt,
Wie stellt er mich im Schmerz der Sehnsucht dar!"

Und der König:

„Mit ihres Fußes Spitze, der an Farbe
Dem jungen Schößling gleicht, dem Glanz verleihn
Die blanken Nägel, ist die Zarte zwei
Zu treffen wert, den blütenlosen Baum,
Daß seinen Wunsch zu blühen sie erfülle,
Und einen Liebsten, wenn er eben sich
Verging und reuevoll das Haupt dann neigt."

Und weiter:

„Sie nahm dem Baum zum Ohrenschmuck den Zweig
Und gab dafür, berührend, ihm den Fuß."
„Wenn Du, Asoka, den mit ihrem Fuß
Der zart wie junge Lotosblumen ist,
An dem der Reifen so geschwätzig klirrt,
Die Schlanke ehrte, nicht alsbald erblühst,
So hegst du, dein Verlangen, ach umsonst,
Das Du mit Männern, welche lieben, teilst."**

Besser, als durch diese wenn auch schwerfällig übersetzten Verse, kann die

* Catalogue of the Archaeological Museum at Mathurā 1919, S. 44f., 153.
** Übersetzung von Ludwig Fritze, Reclam, Leipzig.

aus dem Relief klingende Stimmung nicht wiedergegeben werden, obwohl Kālidāsa später lebte als der Meister dieser Skulptur.

Die beiden Szenen des rechten Pfeilers wirken weniger herausfordernd, wenn man sich daran erinnert, daß die Frauen in Indien damals in der Tat mit nacktem Oberkörper gingen, wie man es auch heute noch gelegentlich fern von den Hauptstraßen des Verkehrs sehen kann. Wir haben zwei überraschend packende Genreszenen (ganz besonders die Balkonszene mit der in den Spiegel blickenden Frau) vor uns, die uns die Vielseitigkeit der damaligen Kunst ahnen läßt. Tafel 20 gibt noch einige Fragmente von ähnlichen Pfeilern in Mathurā.

Die Plastik der Gupta-Dynastie (V.—VII. Jahrhundert) u. A.

Tafel 21–28.

Tafel 21. Der Buddha von Sārnāth aus leuchtendem Sandstein ist mit der wunderbaren Beseeltheit seiner Hände vielleicht die eindrucksvollste Buddhagestalt Indiens. Die Gebärde (Mudrā) ist die desjenigen, der „das Rad des Gesetzes zu drehen" d. h. zu predigen beginnt, wie es Buddha zu Benares tat.

Tafel 22, 23. Wohl die älteste (Inschrift mit einem dem Jahre 400 n. Chr. entsprechenden Datum) erhaltene größere rein hinduistische Skulptur, bekannt unter dem Namen „Eber von Eran", einer der Avatāras von Vishnu, d. h. eine der Gestalten, in denen Vishnu zur Erde herabsteigt. Die kleine Figur, die dem Gott auf der Schulter sitzt, ist Prithivī (Bhūmi), die Erde, so winzig im Vergleich zu der Riesengestalt des Gottes. Der Lotus, auf dem sie steht, wächst aus dem Ozean empor, aus dem der Gott sie emporgehoben hat. Vishnu tritt mit dem linken Fuß auf den geringelten Schwanz des Nāgakönigs, der ob der gewaltigen Tat des Gottes die Hände ehrfürchtig faltet. Denn Vishnu hatte in Ebergestalt die Erde aus der Gewalt des Dāmonen Hiranyaksha befreit und ihn getötet. Erinnerungen an gewaltige Überflutungen sind hier mythologisiert. Dem Künstler ist es bei aller Wucht der Darstellung doch nicht gelungen, den Gott in dem Maße ins Ungeheure zu erheben, wie es etwa packend das Bhāgavata Purāna III, 13 schildert (vergl. das ähnliche Motiv Tafel 89). Die an der Wand aufgereihten Gestalten erinnern an Persisches.

Tafel 24, 25. Der Vishnu-Tempel zu Dēogarh (Lalitpur) steht ziemlich gut

erhalten da. Drei Seiten sind mit Reliefs geschmückt, die den Gott verherrlichen. Zwei davon bringen wir.

Tafel 24. Zum Verständnis dieses Reliefs sei eine Stelle aus dem Bhāgavata Purāna VIII, 2 nach der französischen Übersetzung von Burnouf gegeben:

„Eines Tages erging sich der Führer einer Elefantenhorde mit seinem Weibchen in den Tälern der Berge. Unter der Hitze leidend, stürzte er sich, gefolgt von den Jungen, schnell in einen schönen See, tauchte unter, trank freudig mit seinem Rüssel das klare Wasser. Dem Nektar gleich, duftend nach dem Blütenstaub der Nymphaea und des Goldlotus, erquickte er sich am Bad. Ein mächtiges Krokodil, vom Schicksal gesendet, biß sich wütend an seinem Fuße fest. So durch Zufall in Gefahr gekommen, verteidigte sich der starke Elefant mit aller Kraft. Schließlich ermattete sein Mut. Sein Feind zog ihn ins Wasser. Als der Elefantenkönig sich in äußerster Not sah und schon alle Hoffnung auf Rettung fahren ließ, rief er: Laßt mich Bhagavat (Vishnu) anrufen! Der Gott sah seine Not, hörte die Preisung und eilte auf seinem Garuda mit dem Chakra in der Hand zu dem Elefanten. Das unglückliche Tier sah Hari (Vishnu) auf seinem Garuda, Chakra und Lotus in der Hand und rief: O Nārāyana, Lehrer der Welt, o Bhagavat, Dir Verehrung! Hari ließ sich mitleidig sogleich herab und zog das unglückliche Wesen mit dem Krokodil aus dem See. Dann spaltete er mit seinem Chakra das Maul des Krokodils und befreite den Elefanten angesichts der Götter."

Auf unserem Bilde ist der Angreifer des Elefanten kein Krokodil, sondern eine Schlange. Man sieht Vishnu auf dem Garuda heransausen, den Elefanten, von einer Schlange umschlungen in einem Teich mit Lotusblüten. Ein Nāga und eine Nāginī zollen dem Gott Verehrung. — Weder die Götter noch die Menschen machen in ihrem Mitleid einen Unterschied zwischen den Tieren und ihresgleichen. Sogar das gewaltigste Tier, angegriffen von dem gefährlichsten, der Schlange, rettet ein einziger Hilferuf an Vishnu. Das ist der schöne Sinn der Darstellung.

Tafel 25. „Vishnu auf Ananta ruhend" ist eins der beliebtesten vishnuitischen Motive. Die beiden Frauen des Gottes sitzen zu seinen Füßen, Sridēvi (Lakshmī), die Göttin des Glücks und der Schönheit und Bhūmidēvi, die Erde (vergl. Tafel 21, 22). Sridēvi knetet dem Gott die Füße, ein in Indien besonders hochgeschätzter Liebesdienst. Ein Lotusstengel entwächst ihm, auf der Blüte sitzt Brahmā. In den Lüften sind erkennbar: Siva mit Pārvatī

auf dem Bullen (Nandi) und Indra auf seinem Elefanten (Airāvata). Die Bedeutung der sechs Figuren unten ist nicht klar. Das in dieser Darstellung ausgedrückte philosophische Symbol möge im Sinne des Vedānta etwa so zu umschreiben sein: Vishnu ist das höchste Wesen. Selbst Brahmā, der Schöpfer des Weltalls, geht aus ihm hervor. Dennoch handelt Vishnu nicht. Untätig ruht er auf der Schlange, dem Symbol der Ewigkeit.*

Tafel 26—28. Die hier abgebildeten Buddha- und Bodhisattva-Skulpturen stammen aus der heute Bihar genannten Gegend, d. h. aus dem alten Magadha, der eigentlichen Wiege des Buddhismus. Sie gehören dem entwickelten Buddhismus an, in dem der historische Buddha zum Gott erhoben und in dem neben ihn eine große Zahl anderer Buddha- und Bodhisattva-Gestalten getreten ist. Geistig gewaltig gespannt, ganz nach innen gekehrt, das Gesicht „eiförmig", der Rumpf eingezogen wie „der Körper eines Löwen" **, ohne Betonung des anatomischen Aufbaues, bewußt entkörperlicht, das ist das rein indische Buddha-Ideal.

Tafel 26. Halskette und Krone sind in dieser Weise ungewöhnlich. Entweder Buddha als Bodhisattva oder eher Maitreya, der zukünftige Buddha mit der Gebärde, die der Erleuchtete machte, als er nach den Versuchungen Māras die Erde zum Zeugen seines unabwendbaren Entschlusses anrief. Auf der Rückwand sind die vier Hauptepisoden aus Buddhas Leben zu erkennen: die Geburt, die Erleuchtung, die erste Predigt, sowie das Nirvāna.

Tafel 27. Dieser prachtvolle Torso ist belebter und bewegter, als die anderen, der Körper straffer. Coomaraswamy*** bezeichnet ihn wohl mit Recht als „Kshatriya (Krieger)-Typus", im Gegensatz zu dem Yogatypus. Vielleicht handelt es sich um einen Manjusri Bodhisattva.

Tafel 28. Eine typische Gestalt des späten sivaitisch beeinflußten Buddhismus: mehrköpfig und mehrarmig. Es ist durchaus nicht sicher, daß Ushnīsha-vijayā dargestellt ist, wie Coomaraswamy† nach einer Beschreibung von Foucher†† meint. Es fehlt das dritte Auge, und auf der Krone befindet sich nicht ein Buddha, sondern eine Gruppe von mehreren. In jedem Falle gehört die in Sārnāth gefundene Figur dem Pantheon der Yogāchārya-Sekte an.

* Vergl. Farquhar, The Crown of Hinduism, London 1913, S. 404f.

** Vergl. Tagore, Indian Iconographie, Modern Review, Kalkutta, März 1914.

*** The Arts and Crafts of India and Ceylon. London 1913, S. 73.

† Selected Examples of Indian Art, London 1918, S. 11.

†† Etude sur l'iconographie bouddhique, Paris 1905, S. 86ff.

Die Höhlentempel des westlichen Indien.

Tafel 29–52.

Tafel 29–32. Die Höhlen von Ajantā, neunundzwanzig an der Zahl, völlig abgeschlossen sich an einer Felswand entlangziehend, bilden ein ganzes Museum indischer buddhistischer Plastik (Felsbaukunst) und Malerei über eine Zeit von acht oder neun Jahrhunderten hin. Nichts Eindrucksvolleres, als ein Gang die Terrasse entlang und durch die Chaityas (Andachtshallen) und Vihāras (Klosterräume), alles bis zur feinsten Einzelheit dem lebenden Felsen entrissen, nicht aufgebaut. Hunderte Abbildungen genügten nicht, um eine Vorstellung von dem Reichtum des Dekors zu geben. Gerade die eindrucksvollsten buddhistischen Skulpturen (meist gewaltige Buddhas mit Chauri-(Wedel-)Trägern in den kleinen Nebenräumen der Vihāras sind vielleicht überhaupt noch nicht brauchbar photographiert worden. Hier nur ein winziger Ausschnitt. Bis auf die beiden fettgepolsterten Gestalten (Dvārapālas oder Kuvera) neben dem Kielbogen ist der Fels fast ausschließlich mit Buddha-Figuren, sitzenden und stehenden, mit verschiedenen Mudrās bedeckt. Das Relief eines Nāga-Königs mit Königin und Begleiter (Tafel 31) steht zu diesen überirdischen Gestalten in scharfem Gegensatz. Man beachte die ungezwungene Art des Sitzens (Mahārāja-Līlā), wie man sie dann so oft auf den Reliefs von Bōrōbudur (Tafel 139) findet. Der Höhlen-Caitya (Tafel 32), überraschend einer christlichen Basilika ähnelnd, ohne daß etwa eine Beeinflussung von hüben oder drüben in Betracht käme, ist wieder über und über mit bemerkenswerten Buddha-Figuren bedeckt, von denen wir leider keine Einzelaufnahmen zu bringen vermögen.

Tafel 33, 34. Bādāmi war eine Hauptstadt des im Deccan blühenden kunstfreudigen Chalukya-Reiches (550–750), dem wir auch die skulpturenreichsten Höhlen von Ajantā und Elurā verdanken. Es gibt drei Höhlentempel bei Bādāmi. Der glänzendste ist der dritte, der, wie eine Inschrift anzeigt, von dem Chalukya-König Mangalēsa (Ende des VI. Jahrhunderts) ausgebaut wurde, Tafel 33 zeigt einen Teil der über 20 m langen Vorhalle, im Hintergrunde Vishnu auf der dreifach geringelten Schlange Ananta unter dem Schlangenbaldachin mit Begleitern. In dieser Form, die eine Variation des Motivs von Tafel 25 ist, wird er als Herr der höchsten Glückseligkeit angebetet. Tafel 34 bringt einen gewaltigen mit allen ihm zustehenden Attributen ausgestatteten Vishnu, der sich außen neben der Vorhalle befindet, einen reich geschmückten

Pfeiler der Vorhalle und läßt noch eben die oben genannten Begleiter (Garuda und Wedelträgerin), des Vaikuntha-Nātha, sowie die Zeichnung des Schlangenkörpers erkennen. Von besonderer Anmut ist das unter einem Baum weich aneinander geschmiegte junge Menschenpaar am Kapitell. Die Aufnahmen lassen leider die Schönheiten des Ganzen kaum ahnen.

Tafel 35—43. Alle drei Hauptreligionen Indiens verewigten sich in den 24 Höhlen von Elurā: Buddhismus (12 Tempel), Brahmanismus (7 Tempel) und Jainismus (5 Tempel). Die buddhistischen Skulpturen sind noch nie befriedigend veröffentlicht worden. Und auch uns stehen leider keine brauchbaren Abbildungen zur Verfügung. In Elurā herrscht im Gegensatz auch zu dem spätesten Ajantā der tantristische Buddhismus, der von Sivaismus und Vishnuismus oft bis zur Ununterscheidbarkeit durchsetzt ist. Noch bedeutsamer, als die buddhistischen Leistungen in Elurā, sind die des Sivaismus und Vishnuismus selbst. Die hinduistischen Felsreliefs liegen in verhältnismäßig brauchbaren Abbildungen vor. Aber auch hier ist kaum der erste Schritt getan. Der Jainismus besitzt in Elurā vielleicht sein ältestes Denkmal. Der Indra-Sabhā-Tempel der Jaina ist wie das Kailāsa, aber in viel kleineren Verhältnissen, ein freistehender Felsbau, und seine Skulpturen sind noch nicht in dem Maße, wie bei den späteren Jaina-Bauten (vergl. Tafel 77—82) dekorativ geworden. Daß man noch nicht versucht hat, die Plastik von Elurā bis in alle Einzelheiten, d. h. in vielen hunderten guten Aufnahmen zu veröffentlichen, ist eine Unterlassungssünde, die ihre Wurzel in dem allgemeinen Unverständnis der indischen Kunst gegenüber hat. Was wir bieten, ist ein armseliger Ausschnitt, der den Reichtum kaum ahnen läßt.*

Tafel 35, 36. Es gibt verschiedene Arten der Darstellung des tanzenden Siva und auch verschiedene Erzählungen, in denen Siva als Tänzer auftritt. Hier eine der ältesten Fassungen. In der Mitte tanzt der Gott, seine Beine und acht Arme in wuchtigem Rhythmus bewegend; links von ihm steht Kālī (Pārvatī), rechts machen drei Kobolde (Gana) eine wilde Musik. Hinter dem Gott steht Bhringi als Skelett, in den Lüften erscheinen links Brahmā und Vishnu, rechts Indra auf seinem Elefant und andere Gottheiten mehr. Wir werden noch mehrere Male dieses immer wiederkehrende Motiv zu berühren haben, ebenso wie das andere nicht minder häufige: Rāvana unter dem

* Vergl. Burgess, Report on the Elurā Cave Temples, London 1883.

Kailāsa-Berge. An dämonischer Kraft wird dieses vielfach zerstörte und verwitterte Relief kaum zu übertreffen sein.

Tafel 37–40. Der Tempel ist, wie schon betont, aus dem Felshügel in einer Breite von etwa 45 m herausgeschnitten oder besser gesagt über 30 m tief von oben in den Felsen hineingebohrt. Ringsherum stehen die übriggebliebenen Teile des Hügels. Das ist nicht Architektur, sondern Plastik. Der ganze Bau ist eine nahezu wörtliche Wiederholung des aufgemauerten Virupāksha-Tempels zu Pattadakal, der auch fast aus derselben Zeit stammt. Er entstand unter der Regierung des Königs Rāshtrakūta Krishna I. (757–83) und darf nicht, wie es meist geschieht, dem sogenannten Dravida-Stil Südindiens zugerechnet werden, sondern hat als eine Vorstufe des sogenannten Chalukya-Stiles oder besser des Deccan-Stiles zu gelten.* Er ist über und über mit den bedeutendsten Skulpturen geschmückt. Die ganze indische Mythologie zieht an uns vorüber. Illustrationen zum Rāmāyana und Mahābhārata fehlen nicht. Wir vermögen nur zwei Aufnahmen von Einzelreliefs zu bringen. Immerhin, eine Ahnung von der lodernden Glut, die dem Felsen Leben einbrannte, können sie wohl geben. Wer mit dem in Leidenschaft ineinander geschmiegten Paar gemeint ist, wissen wir nicht. Das zweite Relief bringt eine der bekanntesten Szenen, die Sivas Größe verherrlichen (vergl. Tafel 43 u. 98). Siva und Pārvatī thronen hoch oben auf dem Kailāsa-Berge, umgeben von ihrem Gefolge. Da gerät der Paradiesberg ins Wanken. Pārvatī greift erschreckt ihren Gatten beim Arm und ruft: „Jemand bewegt den Berg. Man will uns stürzen". In der Tat, Rāvana, der furchtbare zehnköpfige und zwanzigarmige Rākshasa-König von Lankā, versucht den ganzen Götterberg zu spalten, um Siva zu zwingen, ihm gegen seinen Todfeind Rāma zu helfen. Siva drückt mit einem Fuß den Berg nieder und macht Rāvana auf zehntausend Jahre zu seinem Gefangenen. Eine in Anordnung und Inhalt gewaltige Szene! Das Götterpaar zart menschlich. Und doch hält es spielend den gefährlichsten aller Riesen in Schach. Es braucht kaum darauf hingewiesen zu werden, daß hier der Vorgang eines Erdbebens in ein packendes mythologisches Bild umgegossen wurde.

Tafel 41–43. Die Dumār-Lena-Höhle ist die eindrucksvollste unter den Höhlen von Elurā und ähnelt im Grundriß und in der Ausschmückung stark

* Jouveau-Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde, 1914. I, S. 178 ff.

der Höhle von Elephanta (vergl. Tafel 44—52). Das Motiv des Reliefs auf Tafel 42 ist nicht ganz klar. Siva in seiner Schrecken verbreitenden Gestalt (Bhairava) hat mit seinem Schwert, das er in einer seiner acht Hände hält, ein winziges Wesen aufgespießt. Mit einer anderen Hand hält er eine Schale, in der er das Blut seines Opfers auffängt. Auch in einer rechten Hand hat er ein winziges Geschöpf an einem Beine gefaßt. Mit zwei Händen breitet er die Elefantenhaut hinter sich, die er einem Riesen abgezogen hatte, der die Gestalt eines Elefanten annahm. Rechts von dem Gott ist ein Elefantenkopf zu sehen. Sivas Gattin Pārvatī schaut dieser ganzen Szene unberührt zu. Neben ihr steht eine Chauri-(Wedel)Trägerin. Der Gegensatz zwischen der in lässiger Ruhe dasitzenden lieblichen Göttin und dem rasenden Gott ist überaus eindrucksvoll. Das Rāvana-Relief (Tafel 43) wirkt viel beruhigter, als das des Kailāsa-Tempels (Tafel 40). Was dort großartige Dramatik war, ist jetzt Schaustellung, Altarbild möchte man sagen, geworden. Es fehlt das unruhige Spiel der hellen Lichter und tiefen Schatten. Die Szene ist symmetrisch in die vorderste Fläche gepreßt. Pārvatī greift nicht mehr nach dem Arm ihres Gatten. Der Berg wirkt wie aus einzelnen wohlgeformten Steinen zusammengesetzt, eine Art der Bergbehandlung, die in Indien sehr häufig vorkommt und sich auch in China und Japan findet. Die Figurenzahl ist dieselbe. Die Entwicklung von der Dramatik zum Existenzbild wird noch häufig in der indischen Plastik festzustellen sein.

Tafel 44—52. Auf dem Eiland Elephanta befindet sich der bekannteste der Höhlentempel Indiens. Ganz nahe bei Bombay gelegen, kann er als einziger auch von dem eiligen Globetrotter leicht erreicht werden. Die Reliefs von Elephanta gehören zu den großartigsten des brahmanischen Indien. In der Mitte die riesige Trimūrti genannte Büste, flankiert von zwei Trabanten (Tafel 44, 45). Zweifellos ist die Benennung falsch. Das ist kein Trimūrti, keine Dreieinigkeit. Die drei Köpfe bedeuten nicht Vishnu, Siva und Brahmā, sondern Siva mit drei Gesichtern (Trimukha), wie die Attribute beweisen. Die ganze Höhle singt nur Sivas Ruhm.* Die drei hoheitsvollen Köpfe Sivas sind von verschiedenem Ausdruck — mild, streng und furchterregend. Prachtvoller Halsschmuck und kunstreiche Diademe (Mūkuta) schmücken sie. Das linke Relief können wir in einer Einzelaufnahme nicht

* Vergl. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde, 1914, II, S. 23.

bringen. Die Hauptfiguren auf dem rechten Relief (Tafel 49) sind wieder Siva vierarmig und Pārvatī. In den Lüften als Zuschauer der Taten Sivas erkennt man links Brahmā, dreiköpfig, und Indra, rechts Vishnu auf Garuda. Welcher Tat es aber gilt, ist nicht klar. Den Schlüssel dürfte die dreiköpfige, sehr zerstörte weibliche Gottheit, die aus Sivas Haupt erwächst, bieten. Vielleicht ist die Geburt der Gangā (Ganges) gemeint, die vom Haupte Sivas herabfloß und sich in drei Flußarme teilte. Zweifelsfrei aber ist die Deutung eines weiteren Reliefs: Die Vermählung von Siva und Pārvatī (Tafel 50). Denn die Göttin steht zur Rechten ihres Gatten. Nur am Tage der Vermählung steht in Indien die Gattin dem Gatten zur Rechten. Aber auch sonst ist das Motiv zu ahnen. Das Paar reicht sich feierlich die Hände (zum Teil zerstört), Pārvatī hat sittsam Haupt und Augen gesenkt, und der Gott ist in diesem Augenblick nur ein schlichter, liebender, sich des Ernstes des Augenblicks bewußter Mensch. In Kālidāsas „Kumārasambhava" ist der siebente Gesang Umās Hochzeit gewidmet. Man möchte meinen, Kālidāsa müßte ein Zeitgenosse der Meister der Skulpturen von Elephanta und Elurā gewesen sein. Aber er wird allgemein viel früher angesetzt (5. Jahrhundert). Dennoch vermag man den Geist der Reliefs nicht besser, als durch seine Worte zu charakterisieren. Hier nur eine bezeichnende Stelle:

„Als er, dessen Augen geöffneten Blüten des Lotus glichen, sich nun mit ihr vereinte, die einen Antlitzschein wie den des Vollmondes ausstrahlte, da ward seine Geistesflut ganz klar und ruhig wie die Welt, die im Herbste als Antlitzschönheit einen Vollmond trägt.

In diesem Augenblicke der Verbindung schloß die Scham die Augen beider, die sich begehrlich ansahen und ängstlich wurden, wenn sie von ungefähr sich trafen, die etwas stille standen, dann sich aber abwandten.

Schiva ergriff nun die Hand der Jungfrau im Schmuck der roten Finger, die ihm der Priester des Bergbeherrschers reichte, als wäre sie der erste Schößling des Liebesgottes, der sich, von Furcht ergriffen, in Umās Körper verborgen hatte.

Die Härchen an ihrem Leibe sträubten sich empor, aber der Gott, der einen Stier im Banner trägt, zeigte an seinen Fingern Schweiß. Die Äußerung des Liebesgottes wurde durch ihre Handverbindung gleichsam beiden gleichmäßig übertragen.

Wenn schon ein anderes Paar, das die Hände ineinander fügt, die größte

Schönheit verkündet, soll ich da wohl noch von der Anmut beider, als sie nahe beieinander standen, eine Schilderung geben?"*

Das letzte der vielen Reliefs von Elephanta, das wir bringen, stellt wieder Siva, tanzend, dar (Tafel 51). Arg zerstört, in der Komposition dem von Elurā sehr ähnlich. Die dämonische Wildheit des Reliefs von Elurā (Tafel 36) ist aber einer milderen und menschlicheren Auffassung gewichen. Zum Schluß eine Kapelle (Garbha) innerhalb der Höhle (Tafel 52). Acht mächtige Dvārapālas bewachen die Eingänge zum Inneren, in dem jetzt ein schlichtes Linga steht, das Symbol der männlichen Zeugungskraft Sivas, noch heute allenthalben in Indien verehrt.** Ursprünglich befand sich hier eine vierköpfige Gestalt, vielleicht Brahmā darstellend.***

Die Tempel von Orissa (VI.—XIII. Jahrhundert).

Tafel 53—76.

Tafel 53—76. Unübersehbar ist die Menge der Skulpturen, die die Tempel von Orissa — an fünf- bis sechshundert Tempel zählt man allein in Bhubanesvara — wie mit einem kostbaren Schleier überziehen. Nur weniges ist bisher befriedigend aufgenommen. Davon hier einige Beispiele.

Tafel 53—59. Der wappenähnliche Aufbau, sehr typisch für Bhubanesvara, (Tafel 54) befindet sich mitten auf einer Turm(Vimāna)-Wand ähnlich, wie es der große Turm des Lingaraja-Tempels (Tafel 53) zeigt. Die Figuren stellen wohl Dvārapālas (Tempelwächter) dar. Man beachte auch den kleinen entzückenden Jagdfries und alle anderen Figürchen. Was die Kampfszene bedeutet (Tafel 55), ist unbekannt. Solche Gruppen, in denen eine auf einem Fabeltier (Löwenkörper mit einer Art Elefantenkopf) sitzende Gestalt einen Gnomen bekämpft, in der ganzen indischen Kunst überaus häufig, werden in Nordindien Sārdula, in Südindien Yāli genannt. Wie die Frauengestalten (Tafel 57, 58, 59) den Turm und jeden Pfeiler umranken, zeigt Tafel 56. Zu allen Zeiten und in allen Gegenden, meist an buddhistischen Denkmälern, sind in Indien ähnliche, reich bewegte, in die Zweige eines Baumes greifende

* Der Kumārasambhava oder die Geburt des Kriegsgottes, ein Kunstgedicht des Kālidāsa. Übertragen von Otto Walter, München-Leipzig 1913, S. 71.

** Vergl. Burgess, The Cave Temples of India, London 1880.

*** Havell, Handbook of Indian Art, London 1920, S. 163.

Frauengestalten zu finden (vergl. Tafel 3, 14, 19). In Bhubanesvara scheinen sie herausfordernder und biegsamer als je, und unübersehbar ist die Mannigfaltigkeit, in der sie wie in Wollust ihre weichen Körper winden und neigen. Sie dürften hier die weiblichen Gegenstücke (Sakti) der acht Dvārapālas, der Wächter der acht Himmelsrichtungen, bedeuten und werden Ashta-Sakti genannt.

Tafel 60–76. Der Reichtum an Skulpturenschmuck des Sonnentempels von Konārka grenzt ans Phantastische. Die Tempel von Angkor oder Bōrōbudur (Tafel 133–170) umziehen Friese von gewaltiger Länge. Aber man kann sie schreitend betrachten. In Konārka gibt es eine Unzahl von Reliefs, die, als der Tempel noch unversehrt stand, nie ein menschliches Auge betrachten konnte. Ähnliches kennen wir aus unserer gotischen Architekturplastik. Konārka rühmt sich auch einiger herrlicher Rundskulpturen. Elefanten (Tafel 61), Löwen, Pferde bewachen die Eingänge. Das Dach wird von mächtigen weiblichen Figuren gekrönt (Tafel 60). Die besondere Eigenart des Skulpturenschmucks des Tempels selbst ist das Vorherrschen von Motiven, die den Geschlechtsgenuß in unendlicher Mannigfaltigkeit unverhüllt zur Schau stellen, mit dem sichtlichen Bestreben möglichst deutlich zu sein. Über den allgemeinen Sinn solcher Szenen haben wir an anderer Stelle gesprochen. Die geistige Atmosphäre Indiens vor Augen, versteht man vieles, was zuerst fremd anmutet. Unklar ist aber der Zusammenhang mit dem Kultus der Sonnengottheit, dem der Tempel zu Konārka geweiht ist. Die offenbar unter persischem Einfluß entstandene Sekte der Sauras,* deren Hauptgottheit Sūrya, die alte vedische Sonnengottheit, ist, hat eigentlich nichts mit irgendwelchen Mysterien zu tun, bei denen die geschlechtliche Vereinigung im Mittelpunkt steht. Das ist vielmehr bei der Sekte der Sāktas der Fall. Es dürfte hier irgendeine, nahe liegende Verknüpfung des Sonnenkultus mit der Sakti (Weiblichkeit)-Verehrung vorliegen. Vielleicht sollen auch nur die Freuden in Vishnus Himmel geschildert werden. Wie dem auch sei, es gibt Gestalten von glühender Lebensnähe (Tafel 64, 67) und Gruppen in entzückender Verschlingung (Tafel 66). Neben diesen Motiven fehlen die bekannten Gestalten der brahmanischen Götterwelt nicht. Ganz besonders Nāga-Pärchen (Tafel 66) kommen häufig vor. Alle diese Reliefs sind aus ziemlich weichem Sandstein, dessen Oberfläche

* Vergl. R. G. Bhandarkar, Vaisnavism, S'aivism and minor religious Systems. Straßburg 1913, S. 151 f.

zum Teil starke Verwitterungserscheinungen aufweist. Daneben gibt es in Konārka Reliefs aus einem harten grünlichen Chlorit (Tafel 73 unten, 74–76). Es ist u. a. die Härte des Steines, die die Bewegungsfreudigkeit der Meister dämmt, und diese Skulpturen stilistisch recht scharf von den übrigen scheidet.

Tafel 74 stellt Sūrya, die Sonnengottheit, dar, der der Tempel geweiht ist. Sie ist auf ihrem Wagen stehend gedacht. Ihr zu Füßen sitzt der Wagenlenker Aruna, der die Zügel der sieben Pferde des Sonnenwagens in der Linken und eine Peitsche in der Rechten hält. Der Wagenkasten ist mit einem Fries von tanzenden Musikantinnen geschmückt. Aus der großen Zahl der Begleitfiguren seien nur die beiden in tiefer Inbrunst anbetenden Gestalten rechts und links zu Füßen der Gottheit herausgehoben. Sūrya selbst trägt zwei Lotusstengel in den Händen. Er ist beschuht. Das ist merkwürdig und wird von Bhandarkar (op. cit.) als persischer Einfluß bezeichnet. Zu untersuchen wäre noch die eigentümliche Verwandtschaft dieser und ähnlicher Skulpturen mit der Kunst von Java (vergl. Tafel 164).

Tafel 75. Die Motive der beiden Reliefs sind noch unbekannt. Zu Füßen der stark zerstörten Hauptgestalten (vielleicht ebenfalls Krishna) spielen sich ländliche Szenen von einer erstaunlichen Naturnähe ab. Wer würde angesichts der kräftigen angeschirrten Gäule überhaupt an Indien denken! Gerade solche Werke zeigen, wie schwer es ist, indische Kunst auf einen Nenner zu bringen.

Tafel 76. Auch das Krishna-Relief ist aus grünlichem Chlorit. Krishna die achte Inkarnation von Vishnu, der liebesfrohe Gott, auf einer Schaukel, dicht umgeben von seinen holden Gespielinnen. Ein technisches Meisterstück sind die Ketten aus Stein.* Die eigentümlich sinnlich schwüle mystische Stimmung, die über dieser Szene liegt, klingt aus einigen Stellen des Vishnu purāna besonders charakteristisch wieder. Es handelt sich im folgenden allerdings um ein etwas anderes Krishna-Motiv:

„Und Krishna und Rāma, der Bruder, begannen sanft zu singen, auf mannigfaltige Weise, wie's die Hirtinnen lieben.

Und diese hörten die Lieder, verließen ihre Hütten und eilten zu den beiden hin. Eine sang mit ihm zusammen, eine andere lauschte seinen Weisen. Eine rief laut seinen Namen aus und schreckte dann schüchtern zusammen, während noch eine andere, kühner und von Liebe geleitet, bei seiner Seite niedersaß.

* Vergl. M. M. Ganguly, Orissa and her Remains-ancient and mediaeval, Kalkutta 1912.

Wieder eine andere wollte zu ihm hineilen, wagte aber nicht näher zu treten, aus Scham vor den älteren Hirten: im Herzen dachte sie an Krishna, schloß die Augen in Andacht und gänzlicher Hingabe und alles böse und gute Werk in ihr war plötzlich verzehrt, in ihrer Verzückung, und jede Sünde versiegt, da sie sich nach ihm gesehnt..... Also umgeben von den Hirtinnen erschien dem Hirtengotte die liebliche, monderleuchtete Herbstnacht wohl geeignet zu Tanz und Spiel."*

Jaina-Skulpturen (XI.—XV. Jahrhundert).

Tafel 77–82.

Tafel 77–82. Tafel 79 und 82 bringen Darstellungen von Tirthakaras, den Hauptgestalten des Jainismus, Marmor- und Felsskulpturen, sitzend und stehend. Alle Nebenfiguren (Chauri-Träger, Naginī usw.) sind dem hinduistischen Pantheon entnommen. So dürften die 16 Vidyā-devī der Kuppel des Adinath-Tempels (Tafel 77) den Saktis der brahmanischen Gottheiten nachgebildet sein. Wie die Tīrthakaras sind sie durch verschiedene Attribute gekennzeichnet.

Die Plastik Südindiens (VI.—XVIII. Jahrhundert).

Tafel 83–108.

Tafel 83–86. Man vergleiche Tafel 83 und 53, um über den Unterschied zwischen süd- und nordindischem Stil Klarheit zu erlangen. In Māmallapuram hat man vollständig in Tempel verwandelte festgewurzelte Felsblöcke oder Felshügel vor sich. Ihr Datum ergibt sich aus Inschriften und Stilvergleichen mit den nahen Bauten zu Kānchīpuram, von deren eindrucksvollem Skulpturenschuck wir leider keine brauchbaren Abbildungen besitzen. Auch die Fassaden der Rathas sind reich mit Skulpturen geziert und zwar mit zum Teil tektonisch strengeren Reliefs, die in Indien selten sind. Ob die auf Tafel 84 abgebildete, wundervoll modellierte Jünglingsgestalt wirklich einen Prinzen aus dem Pallava-Geschlecht darstellt, ist zweifelhaft. Außerdem gibt es neben den Tempeln einen Löwen, einen Elefanten (Tafel 85), einen Nandibullen (Tafel 86), die den Hauptgöttern heiligen Tiere, alle aus Felsblöcken gehauen.

* Krishnas Weltengang. Ein indisches Mythos. Übersetzt von A. Paul. München 1905, S. 39f. Vergl. auch Sauter, Mein Indien, Leipzig 1920.

Tafel 87—90. In der Nähe der Rathas befindet sich eine Anzahl Höhlen mit Vishnu, Siva und Durgā verherrlichenden Reliefs, etwa aus derselben Zeit wie jene. Mit dem Relief der Yamapuri-Höhle (Tafel 87) vergleiche man das von Dēogarh (Tafel 25). Dasselbe Motiv (vergl. Bemerkung zu Tafel 25). Das südindische Relief ist schwungvoller komponiert. In Dēogarh drei harte Zonen übereinander. Jetzt greifen die Gestalten harmonisch ineinander. Die Gottheiten in den Lüften scheinen heranzurauschen. Wie entseelt ist Vishnu auf seinem Ruhelager hingebreitet. Herrscht in dieser Szene himmlische Ruhe, verhaltene leise Bewegung, so in einer anderen (Tafel 88) derselben Höhle wilder Ungestüm. Kālī, Sivas schlanke Gattin, aber angetan mit Vishnus Waffen, Sankha (Muschel) und Chakra (Diskus) auf einem Löwen dahinstürmend, kämpft gegen den büffelköpfigen Riesen Mahisha. Auch das Varāha-Avatāra, Vishnu mit dem Eberkopf (Tafel 89), in der Wūladalundha-Höhle hat sicherlich etwas von der urwüchsigen Kraft der Darstellung von Udayagiri (Tafel 22, 23) verloren. Die Größenverhältnisse sind ausgeglichen, die Bewegungungen weicher. Vishnu steht zu menschlich unbedeutend da. Es sieht fast aus, als schäkere er nur mit Bhūmidevi, der als zarte Frau dargestellten Erde, die er den Wassern entrissen hat. In Udayagiri fühlt man, wie ein gewaltiges überirdisches Wesen das winzige Erdlein emporhebt. Über das Motiv des anderen Reliefs in der Wūladalundha-Höhle (Tafel 90) finden wir im Bhāgavata-Purāna, Buch VIII, Cap. XVIII f. (nach der französischen Übersetzung von Burnouf) folgendes:

„... Dieser Gott, dessen Weg nicht von dieser Welt ist ..., verwandelte sich in einen zwerghaften Brahmanen ... Sobald er erfahren hatte, daß Bali seine Größe den Pferdeopfern (Aswamēdha), die er unter der Leitung der Brigus feierte, verdankte, begab er sich zu diesem Fürsten ... Er trat in den Hof ein, wo das Pferdeopfer gefeiert wurde, mit seinem Stab, Sonnenschirm und seiner Schale voll Wasser. Als der König den zwerghaften Brahmanen sah, der kein anderer war, als Hari (Vishnu) in Verkleidung, der nun die Umzäunung aus Mūnja-Pflanzen betrat, auf der Schulter das Antilopenfell, die Haare in Locken herabfallend, da freute er sich und bot ihm einen Sitz an. Bali sagte: Sei gegrüßt! Verehrung Dir, o Brahmane, was kann ich für Dich tun? Alles, was Du wünschst, soll Dir erfüllt werden. Als Bhagavat (Vishnu) diese freundlichen, der Gerechtigkeit des Sohnes des Virōchana würdigen Worte hörte, antwortete er ihm befriedigt so: ‚Ich bitte Dich, Du Herr freigebiger Menschen,

um etwas Erde, nur drei Schritte, o Fürst der Daïtyas, gemessen an meinen eigenen.' Hierauf antwortete Bali lachend: ‚Nimm, was Du wünschst.' Und um dem Zwerge dies Stückchen Erde zu geben, nahm er eine Schale voll Wasser ... und erfüllte die Wasserzeremonie. Sogleich wurde der Zwerg auf wunderbare Weise groß. Der Chakra (Diskus) Sudarsana, dessen Glanz unwiderstehlich ist, und der Bogen Sārnga, dessen Surren dem Donner gleicht, die Muschel Pānchajanya, deren Ton der der Wolke ist, Kaumodakī, die schnelle Keule Vishnus, Vidyādhara, jenes Schwert mit hundert Monden geschmückt, die beiden vortrefflichen Köcher mit den unerschöpflichen Pfeilen, und die Schar der Diener, deren Führer Sunandā ist, sowie auch die Weltenhüter umgaben den Herrn achtungsvoll. Angetan mit einem Federbusch, mit Armbändern und Ohrringen in Fischform, die funkelten, den Srīvatsa (Brustschmuck), wertvolle Kleinodien, einen Gürtel, reiche, mit Guirlanden geschmückte Gewänder tragend, so sah man Bhagavat, den Gott mit den großen Schritten strahlen. Mit einem Schritt durchmaß er das Land, das Bali besaß, indem er mit seinem Körper die Luft erfüllte und mit seinen Armen den Horizont berührte, mit dem zweiten Schritt nahm er vom Himmel Besitz, und dem dritten Schritt blieb nichts mehr übrig. Indem er sich immer höher emporhob, berührten die Füße des Gottes mit den großen Schritten die Regionen jenseits ... Brahmā bot dem so hoch emporgehobenen Fuße Vishnus das Wasser der Gastfreundschaft. Und nachdem er den Gott, dessen Ruhm rein ist, fromm geehrt hatte, pries er ihn, dessen Nabel den Lotus hervorgebracht hatte, aus dem er selbst geboren war (vergl. Tafel 25). Yāmbavat, der König der Bären, schnell wie der Gedanke, rief, wie bei einem großen Feste, zum Klange der Trommel den Sieg Vishnus aus, der alle Stellen des Raumes für immer erobert hatte." –

Wir sehen in der Mitte unseres Reliefs Vishnu, den einen Fuß bis in die Wolken emporgehoben, wo Brahmā, auf einem Lotussitz thronend, ihn weiht. Vishnus acht Arme mit den Attributen erfüllen den ganzen Raum. Zu seinen Füßen sind die vier Weltenhüter anmutig hingelagert. In den Lüften (rechts von Vishnu) sieht man den Bärenkönig mit einer Trommel und andere Gottheiten. Zweifellos, die Allerfülltheit der Welt durch Vishnu ist großartig symbolisiert, wenn auch die gewaltigen Schilderungen des Purāna nicht erreicht werden. Havell hat das Motiv dieses Reliefs völlig mißverstanden.*

* The Ideals of Indian Art, London 1911, S. 152f.

Tafel 91—94. Man meinte früher in dieser Darstellung die Buße des Arjuna zu erkennen. Goloubew hat darauf aufmerksam gemacht und Jouveau-Dubreuil* hat sich ihm angeschlossen, daß es sich um die Herabkunft der den Indern hochheiligen Gangā auf die Erde etwa nach der Schilderung des Mahābhārata oder Rāmāyana handelt:** „Der König Bhagīratha tat Buße auf dem Gokarna, bis Brahmā ihm seinen Wunsch gewährte mit dem Bemerken, daß Siva die Gangā auffangen müsse, weil die Erde die Wucht ihres Falles nicht aushalten könne. Siva zeigte sich dem Bhagīratha nach einem weiteren Jahre von Bußübungen geneigt und versprach ihm, die Gangā mit seinem Haupte aufzufangen. Diese wollte ihn aber mit ihrer Wucht in die Unterwelt stürzen; doch Siva ließ sie zur Strafe lange Jahre in seinen Haarflechten umher irren, bis ihn Bhagīrathas Buße bewog, die Gangā in sieben Strömen zur Erde hinabzulassen. Der südliche Strom ist die irdische Gangā. Götter und Rishi kamen herbei, um das wundervolle Schauspiel ihres Herabsturzes anzusehen und sich in ihren Fluten von Sünden zu reinigen."***

„Die Götterweisen, Gandharven
Die wohnen auf der Erde Grund,
Benetzen sich mit Flußwasser,
Dem reinen, weil vom Gott es kam."

„Und welche nur durch Fluch waren
Vom Himmel auf die Erd' verbannt,
Die reinigten sich im Flutwasser
Und gingen wieder himmelheim."

„Und heiter alle Welt freute
Des Wassers sich, des glänzenden,
Und wieder ward ein Sündloser,
Wer sich mit Gangaflut genetzt."†

Das ist kurz das Hauptmotiv dieses gewaltigen Reliefs mit seinen etwa 150 Figuren (Tafel 91). Die Felsspalte soll den herabstürzenden Strom bedeuten (Tafel 92). Er ist der Mittelpunkt der Szene, dem alles zugewandt ist.

* Pallava Antiquities. London 1916, S. 64.

** Journal Asiatique, 1914, S. 210ff.

*** Hermann Jacobi, Das Rāmāyana, Bonn 1893, S. 146.

† Albert Hoefer, Indische Gedichte. Leipzig 1844. Zweiter Teil, II. Die Herabkunft der Ganga. Nach dem Rāmāyana. S. 68f.

Links davon sieht man Bhagīratha, die Hände über dem Kopf zusammengeschlagen, auf einem Bein stehend, mit langem Bart und Haaren, also in Büßerhaltung. Neben ihm steht offenbar Siva, vierarmig, mit einer mächtigen Keule im Arm. Alle übrigen Götter sind Zeugen des ungeheuren Ereignisses. Auch Heilige (Rishi) und Tiere sind herbeigeeilt, um sich in den Fluten des Ganges zu baden. Die Nāgas (Tafel 92) zeigen den Lauf des Stromes an. Unten links befindet sich ein Vishnu-Tempelchen im Stile der Rathas mit Anbetern. Die Aufnahmen reichen nicht hin, um die Großartigkeit der ganzen Anlage zu fassen. Viel mehr Einzelaufnahmen wären dazu nötig.

Tafel 98, 99. An dieser Stelle sei wenigstens ein Beispiel des Deccan- oder Hoysala-Stiles, den man oft fälschlich Chalukya-Stil nennt, eingefügt. Der Hoysalesvara-Tempel zu Halebīd gilt als ein Glanzstück. Charakteristisch ist der vieleckige Grundriß, der mit mehreren Friesen übereinander versehene mächtige Sockel von über 200 m Länge, über den sich der eigentliche Kern des Tempels erhebt, mit zahllosen Paneelen geschmückt, auf denen Gestalten aus dem sivaitischen Pantheon dargestellt sind. Die Höhe des Tempels beträgt nur etwa 9 m. Dennoch gibt es nur wenige Tempel in Indien, die reicheren Skulpturenschmuck tragen. Der Denkmalscharakter der indischen Baukunst wird hier besonders deutlich: ein Kern, der nach allen Richtungen hin in Plastik übergeht. (Vergl. Text S. 34.)

Tafel 96, 102, 103. Die zahllosen Vimānas (Turmtempel) und Gōpurams (Tortürme), die das auffallende Kennzeichen südindischen Baustiles sind, tragen immer Skulpturenschmuck. Im Laufe der Jahrhunderte wächst die Zahl der Skulpturen an den Türmen ins Ungemessene. Das Vimāna von Tanjore (Tafel 96) zeigt Architektur und Skulptur noch in schönem Gleichgewicht. In den Nischen stehen streng tektonisch behandelte Dvārapālas (Tempelhüter). Bei den Gōpurams des XVII. Jahrhunderts (Tafel 102, 103) ist der Turm geradezu in Skulpturen aufgelöst. Die Architektur verschwindet vor den Bildwerken, die man nun meist nicht mehr aus Stein, sondern aus Stuck herstellt und die im einzelnen selten besondere Aufmerksamkeit verdienen. Man begnügt sich nicht mehr mit Reliefs, sondern überall finden sich reich bewegte Rundskulpturen. Das ganze brahmanische Pantheon grüßt so schon aus weitester Ferne den frommen Pilger von den Türmen, die die Städte mit ihren winzigen Häusern überragen, wie Vishnu oder Siva die Menschen.

Tafel 100, 101. Neben diesen Türmen fehlen seit dem 15. Jahrhundert in keinem Tempel große Pfeilerhallen (Mantapam). Darin stehen die berühmten gewaltigen Pfeiler, denen ganze Figurengruppen gleichsam als Karyatiden vorgelagert sind. Zuerst sind es sich bäumende Löwen (Sinhas) oder Löwen mit Elefantenrüsseln (Tafel 100, vergl. auch Tafel 55), Sardulas, in Südindien Yālis genannt, später aber Reiter auf der Jagd, zu deren Füßen Krieger schreiten oder denen sich Tiere entgegenwerfen. In Vijayanagar, Vellore (Tafel 100), Srīrangam (Tafel 101) und Madura gibt es Pfeilerhallen, die an Barockheit nicht zu übertreffen sind.

Tafel 103—108. Den Höhepunkt südindischer Kunst als Ganzes, da ein noch heute blühendes Gotteshaus, bildet der große Tempel zu Madura. Er verdiente, obwohl die Skulpturen im einzelnen nicht im entferntesten den Vergleich mit der älteren Zeit aushalten, eine eigene Monographie. Es gibt aber noch nicht einmal brauchbare Abbildungen der bedeutendsten Werke. Von dem Reichtum an Skulpturen auch im Innern möge Tafel 104 eine Vorstellung geben. Nun ist das Motiv des tanzenden Siva (vergl. Tafel 36 und 51) zu einer isolierten Freifigur (Tafel 105) geworden. Es hat jetzt die Fassung erhalten, die für Südindien typisch ist. Der Gott steht auf einem Gnomen. Pārvatī in kleinerer Gestalt schaut ihm zu. Die Musikanten (Kinnaras) sind auf den Sockel versetzt. Über dem Gott wölbt sich ein flammenverzierter Bogen, Tiruvāsi genannt, der in jedem Fall viel zu der geschlossenen Wirkung des Ganzen beiträgt. In ähnlicher Weise, wie das Natarāja-Motiv, ist in Südindien auch das Rāvana-Motiv (vergl. Tafel 40 und 43) zu einer isolierten Gruppe (Tafel 106) umgebildet. Kein dramatischer Vorgang mehr, sondern ein Existenzbild. Siva und Pāratī sitzen wie auf einem Throne auf dem Kailāsa-Berge, unter dem Rāvana gebannt ist. Gerade diese Legende hat in der neuen Fassung viel von ihrer früheren Großartigkeit verloren. Die Phantasie fängt an zu erstarren. Daneben macht sich aber deutlich ein gewisser Realismus bemerkbar. Das Götterpaar auf dem Kailāsa-Berge hat wenig Göttliches mehr. Und es gibt Porträtfiguren aus dieser Zeit, die von erstaunlicher Lebenswahrheit sind. König Tirumala, der Erbauer des Pudu Mantapam (Tafel 104 ff.), ist wiederholt mit seinen Frauen in Madura dargestellt. Echte Rundplastik; wie immer bemalt (Tafel 107).*

* Vergl. G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde, Paris 1914.

Bronzen aus Südindien und Ceylon VI.—XVII. Jahrhundert.

Tafel 109—124.

Tafel 109. Die Bodhisattva-Figur dürfte wirklich noch rein ceylonesisch und dementsprechend anzusetzen sein. Vielleicht ist der zukünftige Buddha Maitreya gemeint. Die schwungvolle Haltung der Gestalt entspricht dem Trivanka-Typ (dreifach gebogen) der alten Tradition der Sthapathis (Bildhauer).

Tafel 110. Die Pārvatī genannte Frauenfigur aus Polonnāruva scheint trotz ihrer Herkunft eher südindisch zu sein. Sie entspricht sichtlich dem sogenannten Shyāmā-Frauentyp: feste Brüste, breite Hüften, enge Taille.

Tafel 111. Die Hanumat-Bronze aus Ceylon ist einzig in ihrer Art. Selten gelang es dem indischen Meister, die hohe Verehrung, die man allerwärts in Indien dem Affenkönig (vergl. Tafel 145) und überhaupt den Affen zollt, in dem Maße glaublich zu machen. Weisheit und Hilfsbereitschaft spricht aus dieser zarten Gestalt mit dem Affenkopf. Sie trug vermutlich zwei Linga auf den ausgestreckten Händen.

Tafel 112—114. Darstellungen sivaitischer Heiliger. Tafel 112 stellt wohl Appar dar, einen der vier großen Doktoren des Sivaismus (Āchārya). Appar wird immer mit kahlem Kopf, zusammengelegten Händen, mit Ketten und Spangen geschmückt, auf der Schulter eine Art Schaufel, mit der er seine Pflanzennahrung aus dem Boden holte, gegeben. In den beiden anderen Figuren (Tafel 113, 114) dürfte Sundara Mūrti zu erkennen sein, ein anderer Āchārya. Die feststehenden Attribute fehlen zwar, aber Jünglinge aus vornehmer Familie sind jedenfalls dargestellt. Sundara starb schon mit 18 Jahren, ein Sproß aus königlichem Hause.

Tafel 115. Eine Porträtfigur von demselben scharf und selbstverständlich zufassenden Realismus wie die des Königs Tirumala (Tafel 107) und aus derselben Zeit.*

(Tafel 116—123). Solche Bronzen des tanzenden Siva gibt es in großer Zahl. Paris (Musée Guimet) besitzt eine, das Museum zu Colombo wohl im ganzen fünf und der Brihadeswara-Tempel zu Tanjore eine. Doch die beiden Bronzen des Museums zu Madras sind bei weitem die beschwingtesten. Bei den anderen haben nicht selten naturalistische Bestrebungen die überirdische Hoheit des Motives wenn nicht zerstört, so doch beeinträchtigt.

* A. Coomaraswamy, Bronzes from Ceylon, Ceylon 1914; O. C. Gangoly, South Indian Bronzes, London 1914.

Tafel 118 und 123 erlauben genau den Kopf zu betrachten. Ein Schädel, ein Halbmond und ein Fächer von Cassia-Blättern schmücken den einen. Die Ohren haben bei beiden rechts einen Männer-Ohrring, links einen Frauen-Ohrring, ein Nachklang des Ardhanārī-Motivs, das Siva und Pārvatī in einer Person zwitterhaft vereinigt. Von dem Haupte des im Tīruvāsi tanzenden Siva gehen rechts und links Strahlen aus. Das sind Sivas Haare, in denen er die Gangā lange Jahre festhielt (vergl. Tafel 91—94 und Erläuterungen dazu).

Tafel 124. Im Vishnu-Purāna heißt es:

„Also gemahnt lächelte Krishna sanft und zog sich aus den Schlangenwindungen heraus, griff rasch mit beiden Händen nach der gesträubten Haube des Ungeheuers, streckte es nieder und setzte siegreich seinen Fuß auf das Schlangenhaupt, das keiner je vorher besiegt hatte. So oft die Schlange versuchte ihr Haupt zu erheben, so oft mußte sie die Macht seines Trittes erdulden; und ihre Haube war in Streifen zerdrückt durch die gewaltigen Zehen Krishnas. Immer wieder getreten, im eitlen Bemühen sich auf Krishna zu werfen, wogte ihr Leib auf und ab in diesem Kampfe, der wie ein Tanz erschien, und endlich fiel die Schlange ohnmächtig hin und spie reichlich Blut aus. Als die anderen Schlangen dies sahn, wanden sie sich zu den Füßen Krishnas, um Gnade flehend: Erkannt bist du, o Herr, du Gott der Götter! riefen sie aus, du bist der Allherscher, das höchste Licht, unfaßbar . . .“*

Es ist das zweite Mal, daß wir dem heute in Indien so beliebten Krishna-Motiv begegnen (vergl. Tafel 76).

Die Plastik von Ceylon (VI.—XII. Jahrhundert).

Tafel 125—132.

Tafel 116. „Mondsteine“ werden die steinernen Platten vor den Treppenaufgängen genannt. Als Verzierung finden sich wieder (wie Tafel 1, 2) die heiligen Tiere: Elefant, Pferd, Löwe, Stier, außerdem eine Reihe von heiligen Gänsen (Hansa), schließlich in der Mitte eine Lotosblüte.

Tafel 126—127). Solche Reliefs standen zu beiden Seiten der Treppen, zu denen die „Mondsteine“ führten. Die Figuren verkörpern alle Arten von Tempelhütern (Dvārapāla).

* Krishnas Weltengang. Ein indischer Mythos, übertragen von A. Paul. München 1905, S. 16 f.

Tafel 129. Die nähere Bedeutung dieser wundervollen Gruppen ist unbekannt.

Tafel 130. Figur mit Sockel und Nische aus dem Felsen gehauen. In unmittelbarer Nähe befindet sich ein „in das Nirvana eingehender Buddha" an 15 m lang und eine stehende Figur, an 7 m hoch, vielleicht Ananda, Buddhas Lieblingsschüler, darstellend.

Tafel 131. Gewöhnlich Kapila (ein Weiser aus dem Rāmāyana) ohne genügenden Grund genannt. Der Mann sitzt in lässiger Haltung (Mahārāja-Līlā, vergl. Tafel 31) da und blickt in die Ferne. Er hält die Zügel eines Pferdes, das nicht mehr auf der Abbildung zu sehen ist.

Tafel 132. Dies versenkte Relief soll angeblich den mächtigsten König von Ceylon, Parakramu Bahu I., den Großen (1164—97), darstellen. Aus dem 12. Jahrhundert wird es wohl eher stammen, als aus dem 8., wie Coomaraswamy meint.

Angkor (IX.—XII. Jahrhundert).

Tafel 133 146.

Tafel 133—146. Kambodja ist eins der an alten erhaltenen Kunstdenkmälern reichsten Länder des fernen Ostens. Überall erheben sich gewaltige Bauten. Von alledem ist uns vorläufig wenig bekannt. Viele Denkmäler sind kaum zugänglich, da sie in völlig verlassener, fieberreicher Gegend, liegen. Die Angkor-Gruppe ist nur eine der vielen Anlagen, aber wohl die prächtigste, jedenfalls die allein einigermaßen bekannte. Obwohl unsere Abbildungen von dem Konservator den Ruinen von Angkor, dem jüngst verstorbenen Commaille selbst stammen, sind sie zum Teil von Abgüssen gemacht.*

Tafel 133—136. Bayon ist ein Tempel, der im Mittelpunkt der alten Hauptstadt Angkor-Thom liegt. Man nimmt an, daß an ihm etwa von 877—889 gebaut wurde. Einer der ältesten unter den zahllosen Tempeln von Angkor. Eingeweiht wurde wohl die ganze Stadt um 900 vom König Jasovarman. Das Bayon ist viel kleiner als der Tempel von Angkor-Vat, kann aber mit ihm an Großartigkeit der Anlage wetteifern.

* Vergl. J. Commaille, Guide aux ruines d'Angkor, Paris 1912, und derselbe, Angkor, Ostasiat. Zeitschr., II., Berlin 1913 14.

Tafel 133 gibt eins der Türmchen des Bayon, das mit vier Gesichtern, vielleicht denen Brahmās, geschmückt ist. Hier dürfte das erste Beispiel dieses auch bei uns in neuerer Zeit häufig verwendeten Schmuckmotives zu suchen sein. In Angkor klingt es wunderbar mit der ganzen Anlage zusammen und scheint religiös begründet zu sein. Denn Brahmā hat immer vier Gesichter.

Tafel 134. Reliefs in einer Länge von über 1000 m umziehen das Gebäude. Die ganze Zeit wird in ihnen lebendig. Doch was sie im einzelnen bedeuten, ist unbekannt.

Tafel 135. An demselben Platz wie das Bayon steht auch der ohne rechten Grund „Terrasse des aussätzigen Königs" genannte Bau. Die Vorderwand ist mit sieben Reihen Figuren in halber Lebensgröße bedeckt: Bild eines fürstlichen Hofes. In der Mitte jeder Reihe sitzt der Fürst, an Krone und Schwert leicht erkennbar; neben ihm rechts und links seine Frauen, auf dem Kopfe tragen sie ebenfalls eine Art Krone, mit schweren Ohrgehängen, prachtvollen Halsketten. Arm- und Beinspangen. Doppelketten umrahmen die Brüste. Alle haben nackte Oberkörper, wie es die Hofsitte gebietet.

Tafel 136. An die „Terrasse des aussätzigen Königs" schließt sich unmittelbar die „Elefantenterrasse" an, so genannt nach ihrem Hauptschmuck. Sie ist 350 m lang und gehört zu den am großzügigsten dekorierten Bauwerken Angkors überhaupt. Das Garuda, ein Mischwesen mit Vogelkopf, Tigerkrallen, aber menschlichem Rumpf, ist das heilige Reittier (Vāhana) Vishnus.

Tafel 137—145. Angkor-Vat ist der größte und am besten erhaltene Tempel der Gruppe. Nach der Schriftform einiger Inschriften dürfte er aus dem XII. Jahrhundert stammen. Aber auch der Stil der Skulpturen weist deutlich auf die spätere Zeit.

Tafel 137 zeigt die Art und Weise, wie die Reliefs an den Außenwänden der Kreuzgänge angebracht sind.

Tafel 138 gibt das bezeichnendste figürliche Motiv, das leicht verändert immerfort wiederkehrt: sogenannte Tēvadas. Sie entsprechen vermutlich den Yakshinī-Darstellungen, denen wir schon häufig begegnet sind (Tafel 3, 14, 19, 20, 58, 59), prächtig mit Ketten, Spangen und gewaltigem Kopfputz geschmückte halbnackte Frauengestalten, hier wenig bewegt. Meist machen nur die Arme feierlich gebundene Bewegungen. Die Füße sind seitwärts, beide in derselben Richtung, in die Fläche gestellt, obwohl die Figuren

von vorne gegeben werden, dieselbe Lösung dieses Reliefproblemes, die auch das alte Ägypten gebraucht hatte.

Tafel 142 zeigt die Anordnung der Reliefs innerhalb einer Galerie.

Tafel 143. „Die Himmel sind dargestellt als eine etwas eintönige Folge von 37 zierlichen Pavillons mit je drei Räumen. Im Mittelraum befindet sich der Selige, dargestellt mit den Zügen eines Königs oder einer Königin, auf einem Throne sitzend, umgeben von einem Gefolge schöner Damen. Diese, über die drei Räume verteilt, fächeln den Herrn und die Herrin, bieten diesen Früchte und Blumen an, übergeben Kinderchen den väterlichen oder mütterlichen Liebkosungen, und bisweilen reichen sie den Königinnen ovale, anscheinend metallene Spiegel. Die Zwischenräume zwischen den Dächern der himmlischen Pavillons sind mit anmutig tanzenden Apsaras erfüllt. Die menschliche Phantasie erreicht schnell ihre Grenzen, wenn es gilt, die vollständige Glückseligkeit zu schildern. Ihre Hilfsquellen, nur zu oft der unmittelbaren Umgebung entlehnt, sind aber unerschöpflich in der Darstellung der düsteren Höllen, die hier ohne Abgrenzung in der unteren Reihe sich folgen, einfach angedeutet durch die Mannigfaltigkeit ihrer Qualen und nüchtern erklärt durch kurze Inschriften.“ * Der obere Fries gibt uns wieder ein reiches Bild indischen Hoflebens in wundervoll verzierten, aus Holz gebauten offenen Hallen, der untere Fries das Gewimmel in den Höllen, klar und faßbar in einer vordersten Zone vorübeziehend.

Tafel 144. Es ist nicht sicher, welcher Text die Anregung zu diesen Kampfszenen gegeben hat. Vermutlich handelt es sich um den in den Purānas geschilderten Kampf Vishnus mit dem Asura (Riesen) Kālanemi, der von dem Gotte getötet wird. Jedenfalls sind viele brahmanische Gottheiten zu erkennen. Sie allein, auf ihren Vāhana (Leibtieren), heben sich durch ihre Größe aus dem sonst kaum entwirrbaren Gewimmel heraus. Der Künstler will den Eindruck eines wilden Schlachtengetümmels wiedergeben. Und das ist ihm in seiner Weise gelungen. Die ganze Fläche ist mit Figuren überzogen. Das Geschehnis spielt sich allein in einer vordersten Zone ab, da der indische Künstler nur Flächenfüllung, nicht aber irgendwelche perspektivische Ziele kennt. Welche ungeheure Abwechslung auf dieser Grundlage möglich ist, zeigt ein Vergleich dieser Reliefs mit den ältesten indischen (Tafel 4, 5, 6).

* Nach dem Französischen von G. Coedès, Bulletin de la commission archéologique de l'Indo-Chine, 1911, 2e livraison.

Tafel 146. Einer jener für die Kunst Cambodjas bezeichnenden Bodhisattva-Köpfe mit dem rätselvollen wollüstigen und doch erhabenen Lächeln.

Java (VIII.—XIII. Jahrhundert).

Tafel 147—170.

Tafel 147—156. Ein buddhistischer Stupa, also eine Art Denkmal, kein Tempel, ein Bau ohne Innenraum (vergl. Tafel 15). Während die alten Stūpas ihren figürlichen Schmuck (Tafel 3—14) aus dem Gesichtskreise des frühen Buddhismus holten, herrscht in Bōrōbudur der spätere Buddhismus, für den die Vergöttlichung Buddhas, die Einführung vieler mystischer Buddhas und die Vermischung mit dem Brahmanismus charakteristisch ist. Über 2000 Tafeln mit tief unterschnittenen Hochreliefs aus grobem vulkanischem Trachyt in elf Reihen, — davon etwa noch 1600 erhalten und an 1000 erkennbar, — dazu etwa 500 Buddhastatuen sind über die Terrassen verteilt. Solche Terrassen pflegte der Fromme, indem er das Gebäude zu seiner Rechten hatte, nach dem indischen und danach ostasiatischen Brauche der Pradakshinā wiederholt zu umwandeln. Und bei dieser Wanderung zogen nun zu seiner Erbauung und Belehrung die heiligen Legenden an seinen Augen vorüber. Hier kann wieder nur eine winzige Auslese aus dieser Flut von Skulpturen gegeben werden.*

Tafel 147 gibt eine Vorstellung, wie die Buddhagestalten und die erzählenden Reliefs über die Fassade verteilt sind.

Tafel 148—149 zwei Buddhafiguren aus den Nischen. Die Körperbehandlung und Umrißführung bei den Buddhafiguren von Bōrōbudur ist besonders weich und einschmeichelnd, fast weichlich. Welche Buddhas eigentlich gemeint sind, ist nicht sicher. Man nimmt an, zum Teil die fünf Dhyāni-Buddhas, erdachte Ausstrahlungen des historischen Buddha und zum Teil der historische Buddha selbst, auf jeder Terrasse viele Male gleichartig und doch in verschiedener Auffassung wiederholt. Danach würde Tafel 148 Akshobhya, einen Dhyāni-Buddha, und Tafel 149 (aus einem der kleinen Stūpas der oberen Kreisterrassen) den historischen Buddha darstellen.

Tafel 150—156. Die Reliefs sind noch bei weitem nicht alle gedeutet. Bei vielen gelang die Deutung auf Grund der Jātakas, der Geschichten von den

* Vergl. A. Foucher, Notes d'archéologie bouddhique, BEFEO, I. Hanoi 1909.

früheren Existenzen Buddhas, des Lalita-Vistara, einer in den ersten Jahrhunderten nach Christi Geburt entstandenen mahāyānistischen Lebensbeschreibung Buddhas, schließlich des Divyāvadāna, einer den Jātakas ähnlichen Sammlung erbauender Erzählungen etwa aus dem III. nachchristlichen Jahrhundert. Doch, man möchte behaupten, bei diesen Reliefs ist die Deutung gar nicht so wesentlich, wie etwa bei brahmanischen. Hier versagt die Einfühlung wenigstens für den Europäer, ohne Kenntnis des Stoffes nur zu oft, die buddhistischen Reliefs von Bōrōbudur sprechen häufig unmittelbar. „Der Empfang der Gelandeten" (Tafel 153) oder „Der Tanz" (Tafel 155), wir kennen in der Tat nicht den engeren Sinn der Darstellung; und doch fehlt zum Verständnis dieser beschaulichen Szenen kaum etwas. Im Gegensatz zu Angkor (Tafel 143—145), aber auch zu den buddhistischen Denkmälern aus ältester Zeit (Tafel 3ff.) sind die Reliefs von Bōrōbudur tief unterschnittene Hochreliefs. Die Figuren haften kaum noch an dem Grunde und bewirken die stärksten Schattenbildungen. Die Szenen spielen sich, wie immer in Indien, in der vordersten Schicht ab. Nichts von Perspektive im westlichen Sinne, Eine Art „Isokephalie" herrscht insofern, als Baulichkeiten, Bäume und stehende Figuren ohne Rücksicht auf ihre natürliche Größe in gleicher Höhe die Flächen füllen. Pleyte hat den Sinn der Reliefs von Bōrōbudur festgestellt, soweit sie das Lalita-Vistara illustrieren.* Die oberen Reliefs unserer Tafeln gehören zu diesem Zyklus.

Tafel 150 oben: „Nachdem der König diese Nachricht erhalten, stand er sofort von seinem fürstlichen Sitz auf und wandte sich, begleitet von seinen Sterndeutern, Edlen und Priestern nach dem Asokawäldchen. Am Eingang wurde sein Schritt gehemmt und er konnte nicht hinein, denn er fühlte eine besondere Schwere in seinem Körper. Sinnend über die Ursache derselben, hielt er einen Augenblick inne und sagte: ‚Ich erinnere mich nicht, selbst an der Spitze meiner Heldenschar, eine solche Schwere meines Körpers wahrgenommen zu haben, heute ist es mir sogar unmöglich, mein eignes Familienheim zu betreten. Ach, könnte ich nur einen fragen, was mich heute überkommen wird'." In dem Haus rechts sitzt Māyā-Devi, die Gattin des Königs und künftige Mutter Buddhas, Dienerinnen fächeln sie und reichen ihr Früchte dar (op. cit. S. 29f.).

Tafel 150 unten, 151. Aus dem Divyāvadāna, von Foucher neuerdings er-

* Die Buddhalegende, Amsterdam 1901.

kannt. Er beschreibt es folgendermaßen: „Ohne von der Länge und den furchtbaren Schwierigkeiten der Reise entmutigt zu sein, erreicht Sudhana (ein königlicher Prinz vom nördlichen Pānchāla) schließlich die Stadt des Königs der Kinnaras (Märchenwesen). In diesem Augenblick ist eine Schar von Kinnaras dabei, Wasser zu einem Bade für die Prinzessin (Manoharā, die der Königssohn liebt) zu schöpfen — wegen ihres, wie sie sagen, menschlichen Duftes, den sie von ihrem Erdenbesuch mitgebracht hat und der nicht verschwinden will. Sudhana benutzt die Gelegenheit, um den Erkennungsring in einen der Krüge zu werfen, der zuerst — so bittet er eine Dienerin — über Manoharā ausgegossen werden soll."*

Tafel 152 oben: „Der Bodhisatva (d. h. der künftige Buddha), nachdem er sich entkleidet hatte, badete, und Hunderttausende von Göttersöhnen schöpften das Wasser auf, womit sie sich sofort nach ihren himmlischen Palästen begaben, um Heiligtümer dafür zu stiften. Die Haare seines Hauptes und seines Schnurrbartes wurden aber von Sujātā mitgenommen, um sie in einem dafür zu errichtenden Heiligtum zu verehren." Man sieht die Götter in der Luft, die den Bodhisatva mit Blumen und Kränzen bestreuen. Am Ufer sitzen drei Jünglinge, die Wasser mit kleinen Schälchen aufschöpfen (op. cit. S. 123f.) Havell gibt eine völlig abweichende Deutung dieses Reliefs.**

Tafel 154 oben: „Nicht anders war es zu Uruvilvākalpa, wohin der Meister nun ging" (op. cit. S. 155). Links segnet Buddha einen knieenden Fürsten, den Gefolge begleitet, rechts steht ein leerer Löwenthron. Hinter dem Erleuchteten kniet ein Nāga mit Schirm als Diener.

Die Reliefs auf Tafel 145 verfehlen in ihrer echten Märchenstimmung auch ohne genauere Kenntnis des Motives nicht ihre Wirkung. Es handelt sich bei diesen stilistisch und inhaltlich völlig herausfallenden Stücken vielleicht um Jātaka-Darstellungen.

Tafel 157—160. Von den zahllosen Tempeln der alten Hauptstadt Prambānan können wir nur den Chandi Siva betrachten, den schönsten und wichtigsten Tempel der Gruppe (Tafel 157), und von den vielen Reliefs seiner drei Terrassen nur einige Beispiele aus dem unvergleichlichen Rāmāyana-Cyklus. Die Szenen sind von J. Groneman gedeutet worden.*** Wir

* A. Foucher, Beginnings of Buddhist Art. Paris, London 1917. S. 221f.

** Vergl. Indian Sculpture and Painting, London 1908, S. 122.

*** Tjandi Parambanan op midden Java, Leiden 1893.

geben die Stellen aus dem Rāmāyana nach der Inhaltsangabe von Hermann Jacobi.*

Tafel 158 oben: „Da kommt Rāvana als Bettelmönch verkleidet und redet Sītā mit vielen Schmeicheleien und Lobpreisungen an, und fragt, wer sie sei. Sītā nennt ihre Herkunft und erzählt ausführlich, wie sie in den Wald gekommen sei. Rāvana macht ihr darauf seinen Antrag. Die Zurückweisung der Sītā. Rāvana rühmt sich. Sītā verschmäht ihn. Erzürnt nimmt Rāvana seine wahre Gestalt an, ergreift Sītā und fliegt mit ihr auf seinem Wagen davon" (S. 165f.). Eine packende Entführungsszene von überraschendem Realismus. Sītā sträubt sich kräftig. Alles fällt durcheinander, die Magd schreit.

Tafel 158 unten: „Weiter wandernd, stoßen sie (Lakshmana und Rāma) auf ein brüllendes Ungeheuer, den kopflosen Kabandha ... Als das Ungeheuer sie verschlingen will, hauen sie ihm beide Arme ab. Darauf fragt er sie, wer sie seien, und beginnt von sich zu erzählen. Er habe diese Gestalt angenommen, um die Rishi (Weisen) zu erschrecken, aber der Sthulaçiras habe ihm geflucht, daß er diese Gestalt behalten solle, bis ihm Rāma und Lakshmana die beiden Arme abhauen würden ... Es bittet Rāma, ihn in einer Grube zu verbrennen, worauf er ihm denjenigen nennen werde, der ihm über Sītās Verbleib Auskunft geben könne. Während das Feuer die Leiche verzehrt, erhebt sich daraus der Rākshasa in herrlicher Gestalt und rät dem Rāma, sich mit dem Affen Sugrīva, des Sūrya (Sonne) Sohn, zu verbünden, dem Vālin, des Indra Sohn, die Herrschaft geraubt habe" (S. 167). Hier handelt es sich offenbar um eine etwas andere Fassung der Erzählung, auf die auch Dowson** anspielt. Das Ungeheuer wird von einem Pfeile Rāmas getroffen. Es hat auf seinem Bauch ein Gesicht, Die Erscheinung des Rākshasas ist auf der Tafel leider nur noch halb sichtbar: in der Mitte der Gruppe stehen die beiden Heldenbrüder. Man könnte an eine Illustration zum Nibelungenlied denken.

Tafel 159 oben: „Auf seine (Rāmas) Aufforderung macht Sugrīva vor Kishkindha einen großen Lärm, um Vālin zum Kampfe herauszulocken. Vāli hört in seinem Serail den Lärm. Er gerät in großen Zorn und will hinauseilen. Tārā bittet ihn, den Kampf zu verschieben. Sie habe durch Angada von der Ankunft Rāmas und Lakshmanas gehört. Die seien Sugrīvas Freunde.

* Das Rāmāyana, Bonn 1893.

** A classical Dictionary of Hindu Mythology, London 1903, S. 137f.

Er solle sich mit Sugrīva aussöhnen. Vālin antwortet ihr, ein Krieger könne die Herausforderung eines Feindes nicht unbeachtet lassen, und schickt sie zurück. Es erfolgt der Zweikampf zwischen Vālin und Sugrīva, in dem letzterer zu unterliegen droht. Da durchbohrt Rāma den Vālin mit seinem Pfeile.“ Wir sehen die beiden Affenfürsten ringen. Tārā, Valins Frau, schaut dem Kampf zu. Eben wird Vālin von dem Pfeile Rāmas durchbohrt. Eine Szene voll aufregender Dramatik.

Tafel 159 unten: Unbekanntes Motiv. Ein frisches Bild javanischen Lebens: Ein Liebespaar (Rāma und Sītā?), Diener und Dienerinnen, ein Eichkätzchen mit Glöckchen um den Hals springt herum, Früchte liegen aus. In den Bäumen, auf dem Dache sich schnäbelnde Vögel.

Tafel 160. Die Fragmente stammen wohl aus Prambānam. Darauf weisen die kräftigen Gesten und die belebten Gesichter.

Tafel 161—170 geben eine Anzahl typischer Einzelfiguren, die sich jetzt meist im Museum zu Batavia befinden. Aber auch in den verschiedenen Tempeln gibt es viele ähnliche. Zuerst zwei offenbar buddhistische Gestalten. Die Figur (Tafel 161) wird ohne rechten Grund Brahmā genannt. Uns scheint die Benennung Padmapāni (Lotusträger) einleuchtender. Padmapāni ist Avalokitesvara als Dhyāni-Bodhisattva (ein den Dhyāni-Buddhas, vergl. Tafel 148, entsprechender Bodhisattva). Bei solchen Figuren wird die Verwandtschaft mit der Kunst von Ceylon recht auffällig (vergl. Tafel 126). Dieselbe Weichheit der Körperbehandlung und Anmut der Gesichtszüge.

Tafel 164 bringt eine Vishnu-Darstellung aus einer Zeit, wo Mahāyāna-Buddhismus und brahmanischer Vishnuismus kaum noch auseinander zu halten sind. Der Mandorla ist mit Lotusblüten und -blättern geschmückt. Havell nennt die Figur fälschlich Hari-Hara.*

Tafel 165 bringt ein uns schon bekanntes Motiv. Vergleiche Tafel 88 und die Erläuterungen dazu. Wieder eine Entwicklung von der dramatischen Schilderung zum Zustandsbild. Siegreich steht die Göttin mit Vishnus Waffen auf dem besiegten Büffel, der eben Menschengestalt angenommen hat. Man fühlt, daß diesen Menschen die gewaltigen Göttergeschichten aus alter Zeit nicht mehr von Herzen kommen.

Tafel 166, 169. Im Trailokyavijaya-Sādhana wird die Figur folgendermaßen beschrieben: „Der Herr Trailokyavijaya ist blau, mit vier Gesichtern, acht

* Indian Sculpture and Painting, London 1908, S. 74f.

Armen: sein erstes Gesicht drückt Liebeswut aus, das zweite Zorn, das linke Abscheu, das hintere Heldenhaftigkeit. Mit zwei Händen, die Glocke und Donnerkeil tragen, macht er vor der Brust die Vajra-hūm-kārā-Mudrā. Seine drei rechten Hände halten Schwert, Elefantenstachel, Pfeil, seine drei linken Hände Bogen, Schlinge, Diskus. Mit dem linken Fuß tritt er auf die Stirn von Siva, mit dem rechten auf die Brüste von Pārvatī. Neben anderem Schmuck trägt er eine Kette von Buddhafiguren."* Es ist die in Japan bekannte Gottheit Gōsanze Myō-ō. Der Sinn der Gestalt ist der Triumph des Buddhismus, sinnfällig und packend dem Gläubigen zur Anschauung gebracht.

Tafel 168, 169. Eine großartigere Darstellung Ganesas, dieser heute beliebtesten aller brahmanischen Gottheiten, im Süden Pulliyār genannt, des Sohnes von Siva und Pārvatī, dürfte selten zu finden sein. Elefantenkopf, Menschenkörper, Gott der Klugheit. Er hat seinen Rüssel in einer Schale mit Reiskuchen, auf dem Haupte eine Krone. Eine Sekte, die der Gānapatyas, verehren Ganesa (Ganapati), vor allen anderen Gottheiten, und zwar durch Feiern mit geschlechtlichen Ausschweifungen. Wie Ganesa zu seinem Elefantenkopf kam, darüber laufen verschiedene Purāna-Erzählungen. Wer sich etwas in die Vorstellungswelt des Inders eingelebt hat, versteht es beinahe unmittelbar, wie diese Erscheinung zu der hohen Ehre kam, vor jedem wichtigen Unternehmen um ihre Hilfe angerufen zu werden. Ein Zug überlegener, humorvoller Weisheit liegt in dem gewaltigen Kopf, die Vorstellung des unverrückbar Stetigen und Ewigen ruft die geschlossene steinerne Blockmasse hervor, die in die Gestalt des behäbigen Elefantengottes umgebildet ist. Datiert 1239.

Tafel 170. Auch die Nandibullen sind nur noch prachtvoll modellierte Tiere, jeder überirdische Zug fehlt ihnen.

* Nach dem Französischen von Foucher, Étude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde, Paris 1903, II, S. 58f.

LITERATUR

(Die Arbeiten über Einzelgebiete sind im Text oder in den Bemerkungen angeführt.)

Ars Asiatica III, Sculptures Çivaites par Rodin, Coomaraswamy, Havell, Goloubew. Bruxelles et Paris 1921.

John Anderson, Catalogue and Handbook of the Archaeological Collections in the Indian Museum, Calcutta 1883. 2 Bände.

Samuel Beal, Si-Yu-Ki. Buddhist Records of the Western World. London 1906.

General L. de Beylié. L'architecture Hindoue en Extrême-Orient. Paris 1907.

Theodor Bloch, Supplementary Catalogue of the Archaeological Collection of the Indian Museum. Calcutta 1911.

Jas. Burgess, The Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India. London 1897. Zwei Mappen und Text.

C. Clemen, Die nichtchristlichen Kulturreligionen. Leipzig 1921.

William Cohn, Probleme der indischen Kunst. Zeitschrift für bildende Kunst. XXV. 10.

Ananda K. Coomaraswamy, The Arts and Crafts of India and Ceylon. London, Edinburgh 1913.

Derselbe, The Dance of Siva. Fourteen Indian Essays. New York 1918.

Paul Deussen, Allgemeine Geschichte der Philosophie. Leipzig 1899ff.

John Dowson, A Classical Dictionary of Hindu Mythologie and Religion, Geographie, History and Literature. London 1903.

James Fergusson and James Burgess, The Cave Temples of India. London 1880.

James Fergusson, History of Indian and Eastern Architecture. London 1910. 2 Bände.

A. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhāra. I. Paris 1905. II. 1, Paris 1918.

Derselbe, The Beginnings of Buddhist Art Paris, London 1917.

Albert Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien. Berlin 1900.

E. B. Havell, Indian Sculpture and Painting. London 1908.

Derselbe, The Ideals of Indian Art. London 1911.

Derselbe, The Zenith of Indian Art. Ostasiatische Zeitschrift, I, S. 1ff.

Derselbe, A Handbook of Indian Art. London 1920

Hans F. Helmolt, Weltgeschichte. Erster Band. Leipzig, Wien 1913.

G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du sud de l'Inde. Paris 1914. 2 Bände.

Graf Hermann Keyserling, Das Reisetagebuch eines Philosophen. Darmstadt 1919. 2 Bände.

R. Kimura, Shifting of the Centre of Buddhism in India. University of Calcutta, Journal I. Calcutta 1920.

Sten Konow, Indien. Leipzig, Berlin 1917. Aus Natur und Geisteswelt, 614. Bändchen.

Chr. Lassen, Indische Altertumskunde. Leipzig 1862–74.

James Legge, A Record of Buddhistic Kingdoms being an Account by the Chinese Monk Fa-hien. Oxford 1886.

E. Osborn Martin, The Gods of India. London, Toronto 1914.

Vincent A. Smith, A History of Fine Art in India and Ceylon. Oxford 1911.

Derselbe, The Early History of India. Oxford 1908.

Derselbe, The Oxford History of India. Oxford 1919.

D. Brained Spooner, Handbook to the Sculptures in the Peshawar Museum. Bombay 1910.

J. Ph. Vogel, Catalogue of the Archaeological Museum at Māthurā, Allahabad 1910.

M. Winternitz, Geschichte der indischen Literatur. I. Leipzig 1908. II. Leipzig 1913 u. 1920.

Karl With, Java. Hagen 1920.

Die ältesten erhaltenen Skulpturen

III.–II. Jahrhundert v. Chr.

GEDENKSÄULE VON SĀRNĀTH
UMZÄUNUNG VON SĀNCHĪ, BARHUT, BODH-GAYĀ
FELSSKULPTUREN VON UDAYAGIRI (ORISSA) UND KĀRLI





Sārnāth, Kapitell einer Gedenksäule mit Löwen *2. Hälfte des III. Jahrh. v. Chr.*
(Polierter Granit, aus einem Stück)



Sārnāth, Kapitell der Gedenksäule
Einzelheiten der Deckplatte

2. Hälfte des III. Jahrh. v. Chr.



Barhut, Vom Steinzaun des Stūpa (Pfeilerreliefs) *Um 200 v. Chr.*
l. Chandā Yakshinī, r. Kubera Yaksha
Indian Museum, Calcutta



Barhut, Vom Steinzaun des Stūpa — *Um 200 v. Chr.*

Oben: Querbalken-Medaillon mit Königsbüste. Unten: Pfeiler-Medaillon mit angebetetem Nyagrodha-Baum des Kāsyāpa-Buddha. Indian Museum, Calcutta



Um 200 v. Chr.

Barhut, Pfeilerrelief von der Umzäunung

Unbekanntes Paar. Indian Museum, Calcutta



Um 200 v. Chr.

Barhut, Pfeilerrelief von der Umzäunung

Stūpa mit Anbetern. Indian Museum, Calcutta



Bodh-Gayā, Umzäunung aus Stein *II. Jahrh. v. Chr.*



Udayagiri (Orissa), Rāni Gumphā-Höhle — *II. Jahrh. v. Chr.*

Unbekannte buddhistische Szenen vom Fries des unteren Stockwerks



Udayagiri (Orissa), Rāni Gumphā-Höhle *II. Jahrh. v. Chr.*
Unbekannte buddhistische Szene vom Fries des unteren Stockwerks



Kārli, Chaitya — Felsskulpturen der Eingangswand
Die beiden umschlungenen Paare (vielleicht Wachtgottheiten) aus dem II. Jahrh. v. Chr.
Die übrigen Skulpturen (Buddha mit Begleitern) etwa aus dem IV.—VI. Jahrh. n. Chr.

II. Jahrh. v. und IV.—VI. Jahrh. n. Chr.



Sānchī, Nordtor *I. Jahrh. v. Chr.*
Sturz des Nordtors der Umzäunung des Stūpa (etwa 7 m hoch)



Sānchī, Osttor
Detail (Yakshinī) vom Torsturz

I. Jahrh. v. Chr.

Die Plastik der Kushān-Zeit

etwa 50–300 n. Chr.

STŪPAS VON AMARĀVATI UND MATHURĀ





Amarāvati, Tafel von der Bekleidung des Stūpa (etwa $1^3/_4$ m hoch) — *Um 200 n. Chr.*
Ansicht eines Stūpa, ähnlich dem von Amarāvatī



Um 200 n. Chr.

Amarāvatī, Platte von der Bekleidung des Stūpa (etwa 75 cm breit)

Stūpa mit Nāgas und Anbeterinnen



Um 200 n. Chr.

Amarāvatī, Teil einer Platte von der Bekleidung des Stūpa

Oben: Versuchung Buddhas durch die Töchter Māras (Māra-dharshana)

Unten: Siddhārta (Buddha) verläßt Kapilavastu, um Asket zu werden (Mahābhinishkramana, die große Abreise). Etwa 40 cm breit

Amarāvatī
Unbekannte Szene

II. Jahrh. n. Chr.

Mathurā, von der Umzäunung eines buddhistischen oder Jaina-Stūpa *II. Jahrh. n. Chr.*
Nymphen (Yakshinī), l. einen Zweig eines blühenden Asoka-Baumes greifend. Mathurā, Museum, etwa 65 cm hoch
r. in der Hand einen geflochtenen Käfig und Vogel auf der Schulter, darüber Frau mit Magd, sich vor dem Spiegel schmückend
Calcutta, Indian-Museum, etwa 1¹/₁ cm hoch







Mathurā, von der Umzäunung eines Stūpa
Pfeilerreliefs mit Frauengestalten

II. Jahrh. n. Chr.

Die Plastik der Gupta- und Pāla-Zeit

(in Bihār und Bengalen)

etwa 300—600 n. Chr. und 700—1193

HÖHLE VON UDAYAGIRI

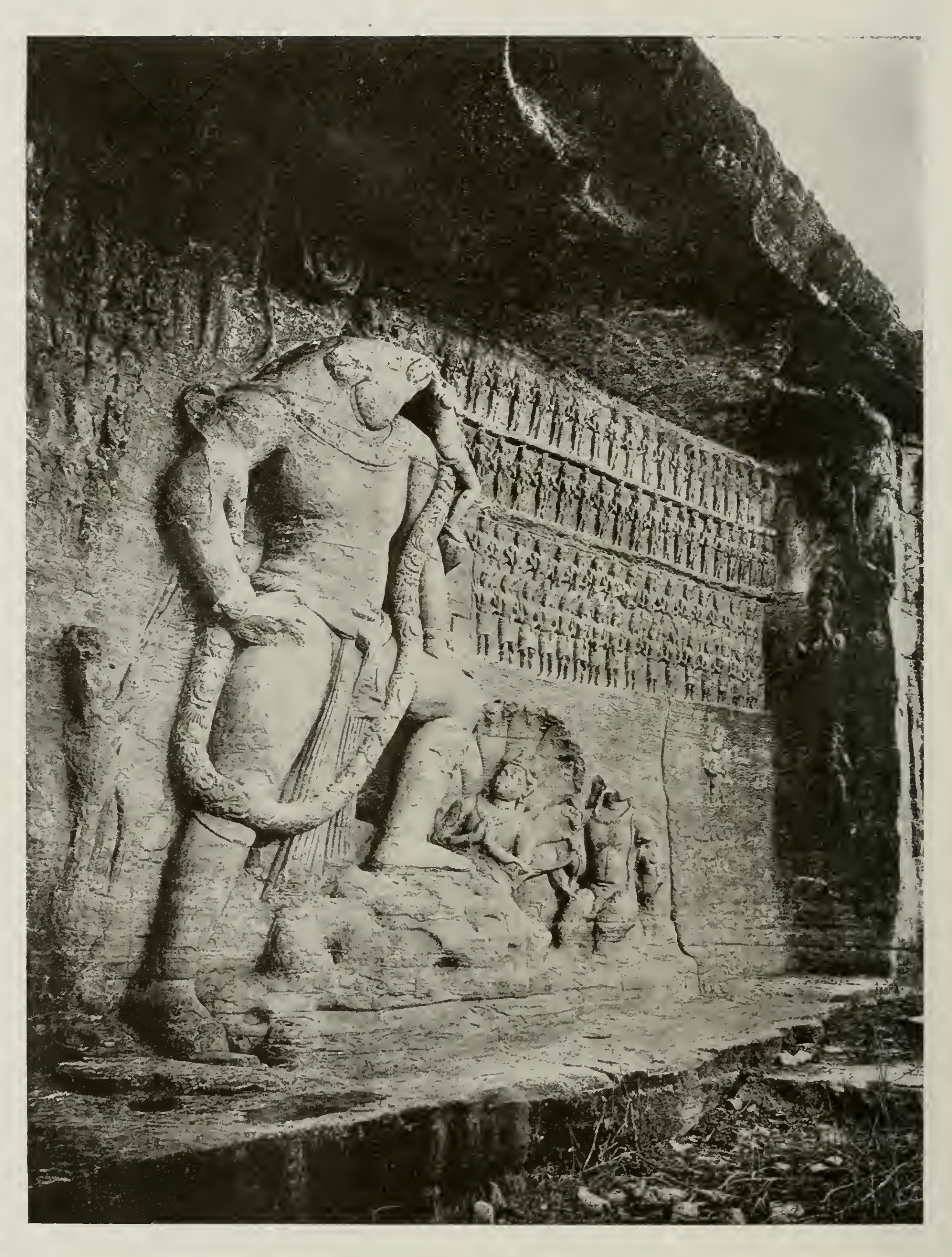
TEMPEL ZU DĒOGARH

BUDDHA-STATUEN AUS BIHĀR





Sārnāth, Museum *V. Jahrh.*
Buddha in der Geste (Mudrā) des Predigens (Dharma-chakra), etwa 1,40 m hoch



Höhle zu Udayagiri (Gwallior) *Um 400 n. Chr.*
Vishnu in seiner Eber-Inkarnation (Varāha Avatāra), etwa 3¾ m hoch



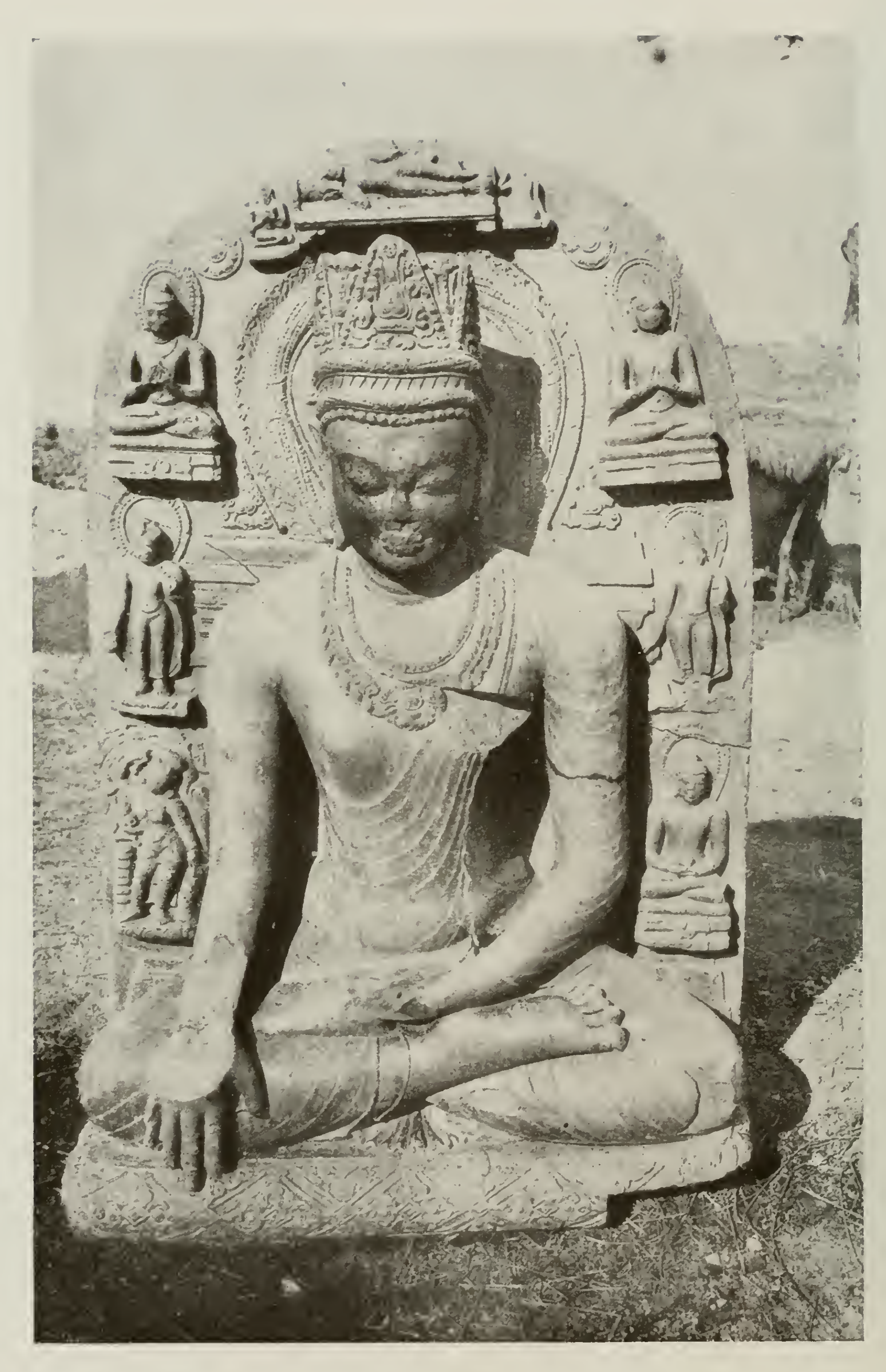
Höhle zu Udayagiri (Gwallior) — *Um 400 n. Chr.*
Vishnu in seiner Eber-Inkarnation (Varāha Avatāra)



Tempel zu Dēogarh *Um 500 n. Chr.*
Befreiung des Elephantenkönigs durch Vishnu (Ranganatha), etwa 1½ m hoch



Tempel zu Dēogarh *Um 500 n. Chr.*
Vishnu auf der vielköpfigen Schlange (Ananta) ruhend, etwa $1^1/_2$ m hoch



Bodhisattva (Maitreya ?) in der Geste (Mudrā) der Zeugnisanrufung (Bhūmisparsa-Mudrā) — *VI. (?) Jahrh.*

Auf Rückwand die Hauptereignisse aus Buddhas Leben. — Aus Bihar, jetzt Indian Museum zu Calcutta



Bodhisattva (?) mit Stifterfiguren *VII.—X. Jahrh.*
Aus Sārnāth

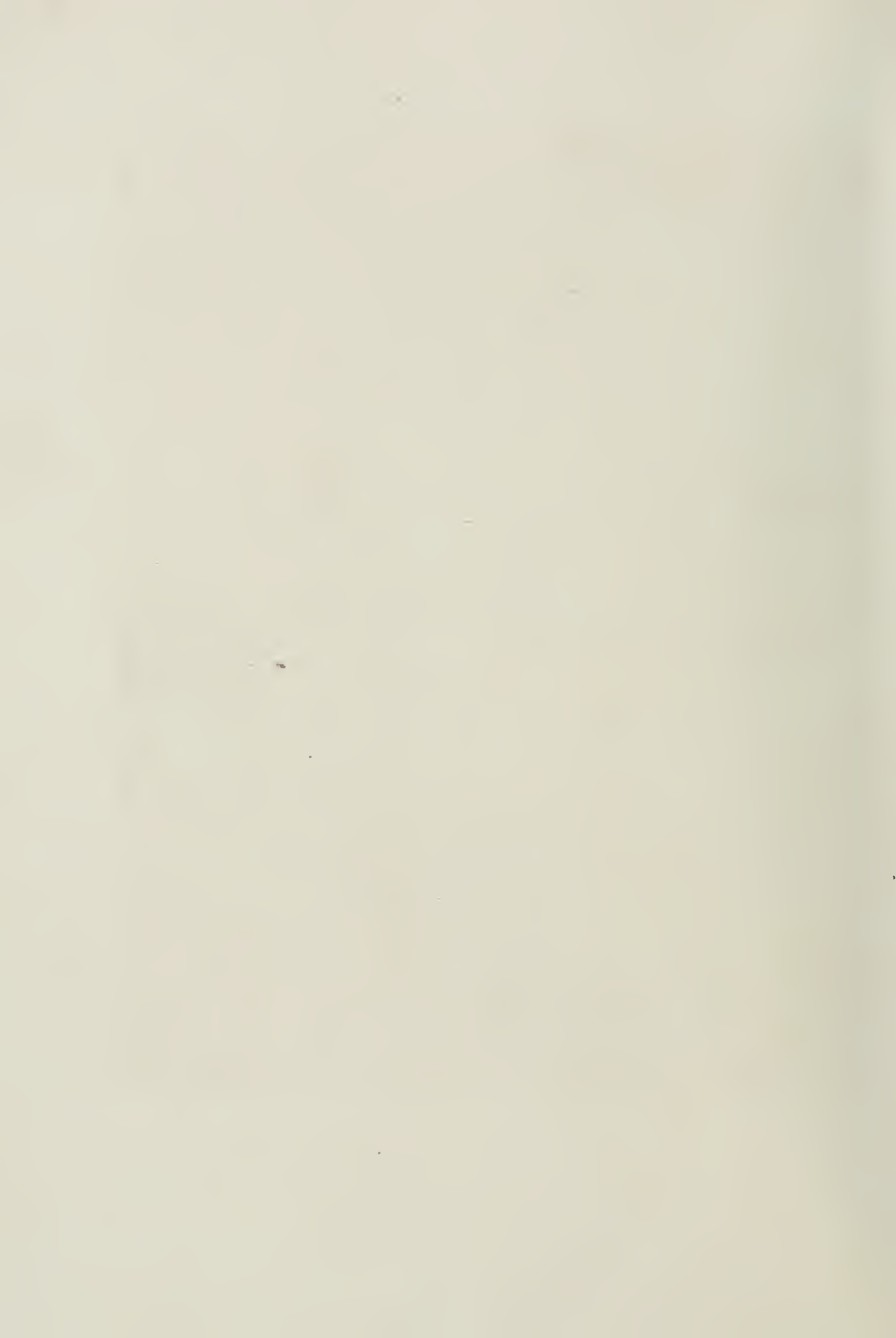


Vierköpfige buddhistische Gestalt *X.—XII. Jahrh.*
Aus Sarnāth

Die Höhlentempel des westlichen Indien

V.–IX. Jahrhundert

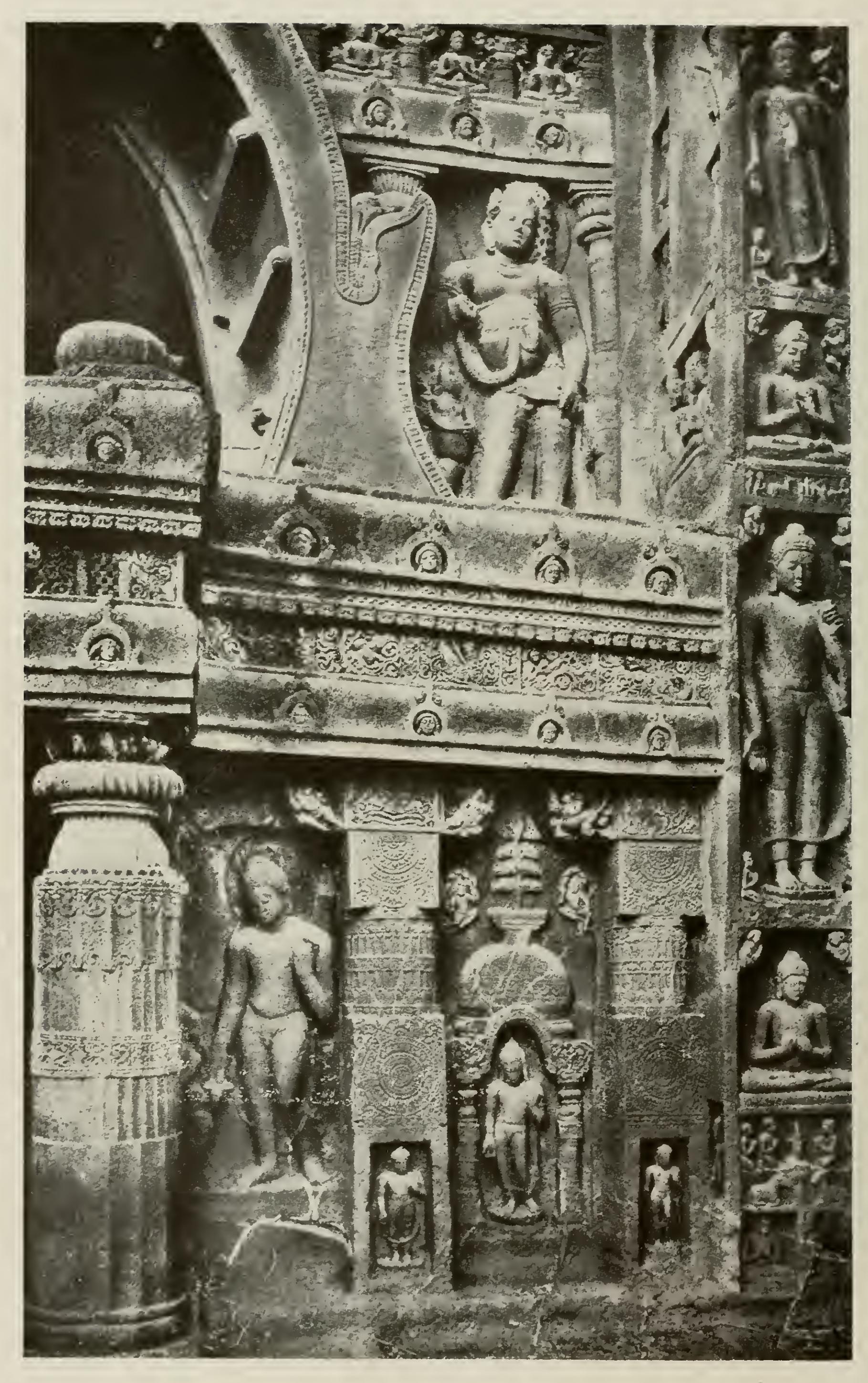
AJANTĀ, BĀDĀMI, ELURĀ, ELEPHANTA





Ajantā, Höhle 19 V. Jahrh.

Fassade, linke Seite — Buddhadarstellungen und Dvārapāla (Tempelhüter)



Ajantā, Höhle 19 — *V. Jahrh.*
Fassade, rechte Seite, Säulenhöhe 2¾ m — Buddhadarstellungen und Dvārapāla



Ajantā, Höhle 19 — *V. Jahrh.*

l. von der Eingangswand. Nāga-König und -Königin in der Haltung königlicher Ungezwungenheit (Mahārāja-Līlā)

Ajantā, Höhle 26

Felsentempel (Caitya), im Hintergrund Stūpa mit Buddhadarstellungen

V. Jahrh.



Bādāmi, Höhle 3, Ostseite des Vorraumes — *VI. Jahrh.*

Vishnu, Gott des Vaikuntha (Paradies) auf der vielköpfigen Schlange (Vaikuntha-Nātha), etwa 3 ½ m hoch



Bādāmi, Höhle 3, Vorraum, Ostseite — *VI. Jahrh.*
Pfeiler mit figurengeschmücktem Kapitell, daneben Vishnu, achtarmig (etwa 5 m hoch)



Elurā, Rāvana-kā-Khāi-Höhle. Pfeilerhöhe etwa 3½ m — *VII.–VIII. Jahrh.*

l. Rāvana unter dem Kailāsa-Berge, r. Der tanzende Siva (Naṭarāja)



Elurā, Rāvana-kā-Khāi-Höhle VII.—VIII Jahrh.
Der tanzende Siva (Natarāja)



Elurā, Kailāsa-Felstempel VIII. Jahrh.
Von Nord-Westen



Elurā, Kailāsa-Felstempel — *VIII. Jahrh.*
Von Süd-Westen



Elurā, Kailāsa-Felstempel
Umschlungenes Paar

VIII. Jahrh.



Elurā, Kailāsa-Felstempel — *VIII. Jahrh.*
Rāvana unter dem Kailāsa-Berge, auf dem Siva und Pārvatī thronen



Elurā, Dumār-Lena-Höhle
Siva in seiner schreckerregenden Gestalt (Bhairava) mit der Elephantenhaut



Elurā, Dumār-Lena-Höhle
Siva in seiner schreckerregenden Gestalt (Bhairava) mit der Elephantenhaut, etwa 4 m hoch

IX. Jahrh.



Elurā, Dumār-Lena-Höhle — *IX. Jahrh.*

Rāvana unter dem Kailāsa-Berge, auf dem Siva und Pārvatī thronen, etwa 4 m hoch

Höhle von Elephanta, Säulenhöhe etwa 5 m

VIII.–IX. Jahrh.

l. Siva, halb Mann, halb Weib (Ardhanārī). m. Siva mit drei Köpfen (fälschlich Trimūrti genannt). r. Siva und Pārvatī.



Höhle von Elephanta — *VIII.—IX Jahrh.*

Siva (fälschlich Trimūrtī genannt). r. und l. Dvarapālas, etwa 4 m hoch



Höhle von Elephanta
Siva, von r. gesehen

VIII–IX. Jahrh.



Höhle von Elephanta
Siva, rechter Kopf

VIII.—IX. Jahrh.



Höhle von Elephanta
Siva, mittlerer Kopf

VIII.—XI. Jahrh.

Höhlen von Elephanta

Siva und Pārvatī (Siva-Figur etwa 4 m hoch)

VIII.—IX. Jahrh.



Höhle von Elephanta *VIII.—IX. Jahrh.*
Vermählung von Siva und Pārvatī (Pārvatī-Figur etwa 2,60 m hoch)



Höhle von Elephanta — *VIII.—IX. Jahrh.*

Der tanzende Siva (Natarāja), etwa $3^1/_4$ m hoch

Höhle von Elephanta

Linga-Tempel mit Tempelwächtern (Dvārapālas), etwa $4^{1}/_{2}$ m hoch

VIII. - IX. Jahrh.

Die Plastik von Orissa

VI.—XIII. Jahrhundert

BHUBANESVARA UND KONĀRKA





Lingarāja-Tempel zu Bhubanesvara *IX.—XIII. Jahrh.*
Westliche Ansicht



Muktesvara-Tempel in Bhubanesvara *VI.—VII. Jahrh.*
Dekoration an der Südseite



Muktesvara-Tempel zu Bhubanesvara *VI.–VII. Jahrh.*
Gruppe an der Westseite (Art von Sārdūla), etwa 40 cm hoch



Rājarānī-Tempel zu Bhubanesvara *XII.—XIII. Jahrh.*
Westseite, Gesamtansicht



Rājarāṇī-Tempel zu Bhubanesvara — *XII.–XIII. Jahrh.*
Statuetten an der Südseite



Rājarānī-Tempel zu Bhubanesvara *XII.—XIII. Jahrh.*
Statuetten (Ashta Saktis)



Rājarānī-Tempel zu Bhubanesvara *XII.–XIII. Jahrh.*
Statuetten (Ashta Saktis)

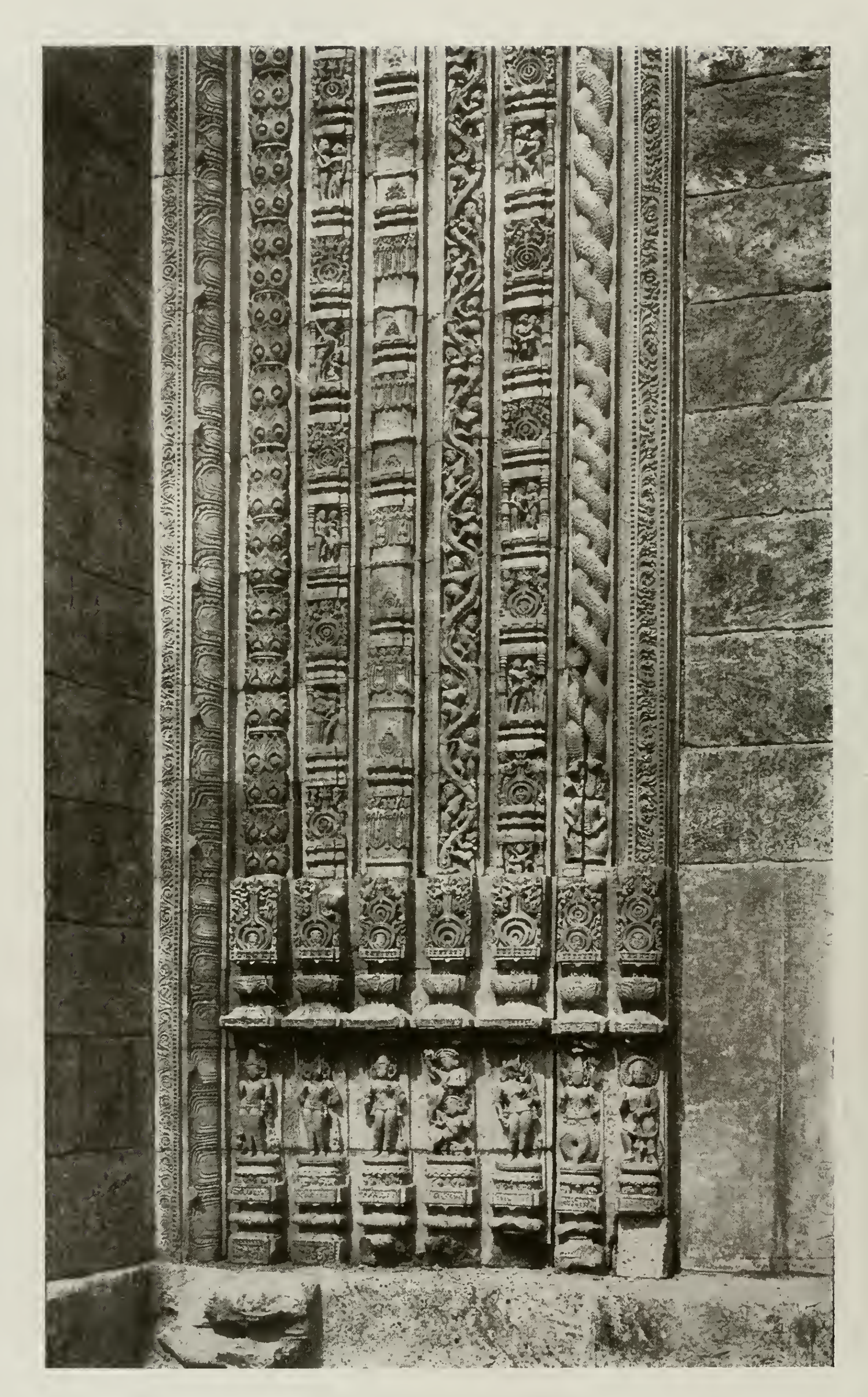
Tempel zu Konārka (Konārak)
Gesamtansicht von Süden

XIII. Jahrh.



Tempel zu Konārka
Nische mit Frauenfigur

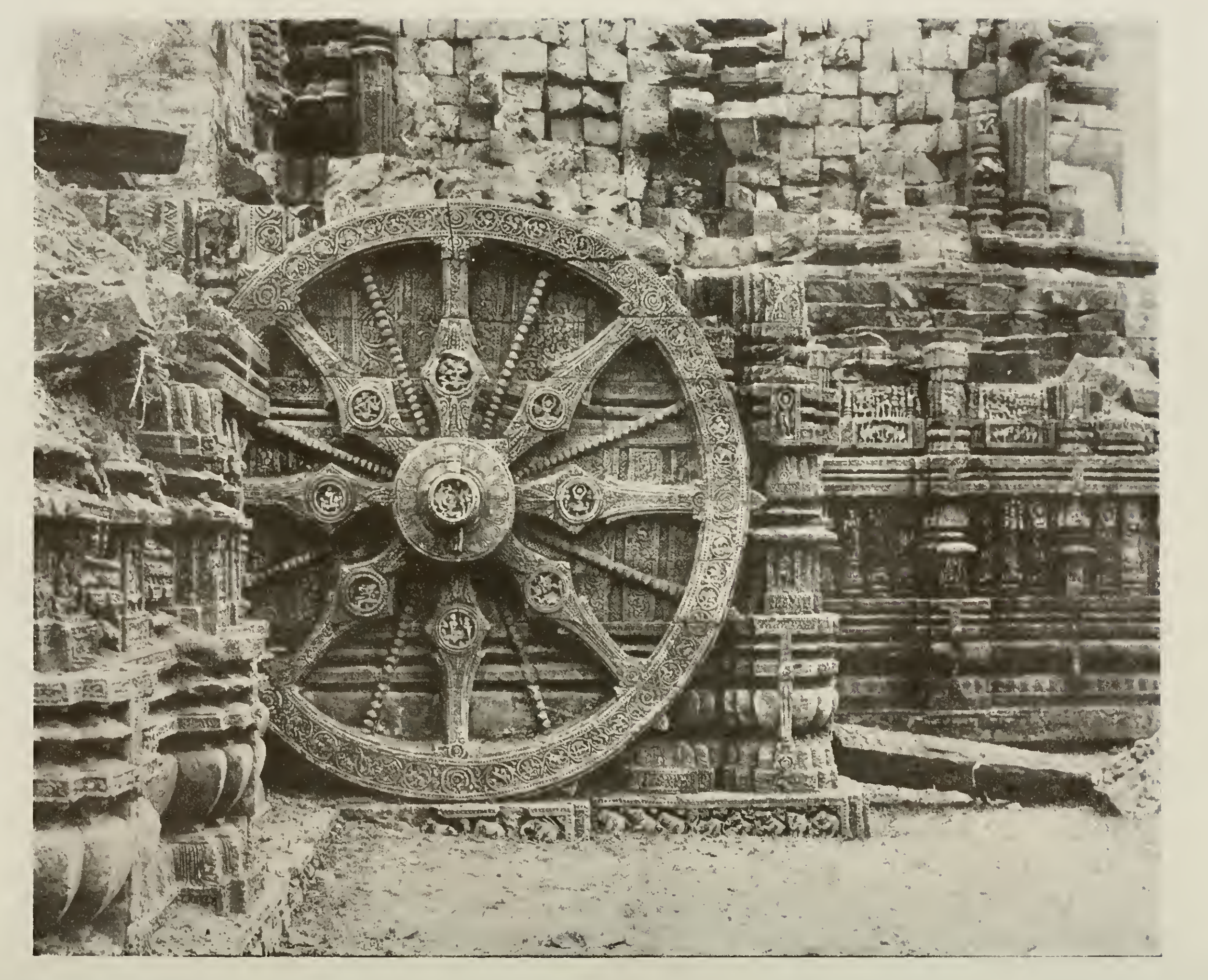
XIII. Jahrh.



Tempel zu Konārka — *XIII. Jahrh.*
Linke Türlaibung am östlichen Eingang



Tempel zu Konārka. Einzelheiten der Türlaibung *XIII. Jahrh.*



Tempel zu Konārka — *XIII. Jahrh.*
Eins der 24 Räder (Durchmesser etwa 3 m)



Tempel zu Konārka *XIII. Jahrh.*
Medaillon auf der Speiche eines Rades (etwa 15 cm Durchmesser)



Tempel zu Konārka *XIII. Jahrh.*
Medaillon auf der Speiche eines Rades (etwa 15 cm Durchmesser)



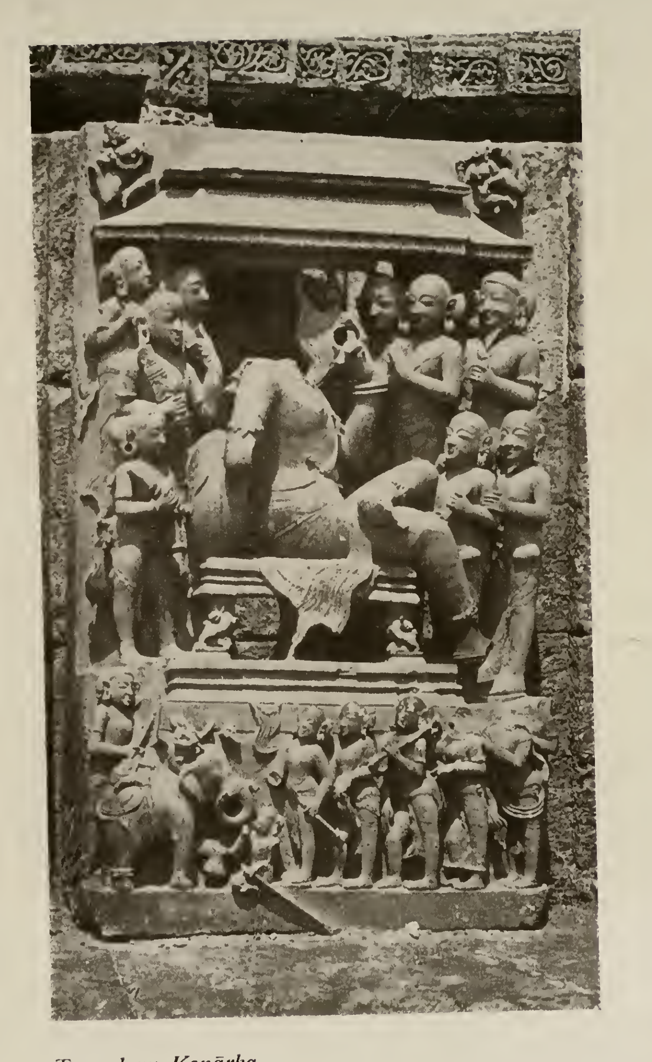


Tempel zu Konārka — *XIII. Jahrh.*

Teile der Sockel mit Reiter- und Elephantenfriesen (etwa 30 cm hoch), oben Sandstein, unten Chlorit



Tempel zu Konārka — *XIII. Jahrh.*
Sūrya (Chlorit), etwa 1,80 m hoch



Tempel zu Konārka
Zwei Chlorit-Reliefs. Motive unbekannt (wohl aus der Krishna-Sage)

XIII. Jahrh.



Tempel zu Konārka *XIII. Jahrh.*
Krishna als Knabe auf einer Schaukel mit Gespielinnen (Bāla-Krishna)
Chlorit.

Jaina-Skulpturen

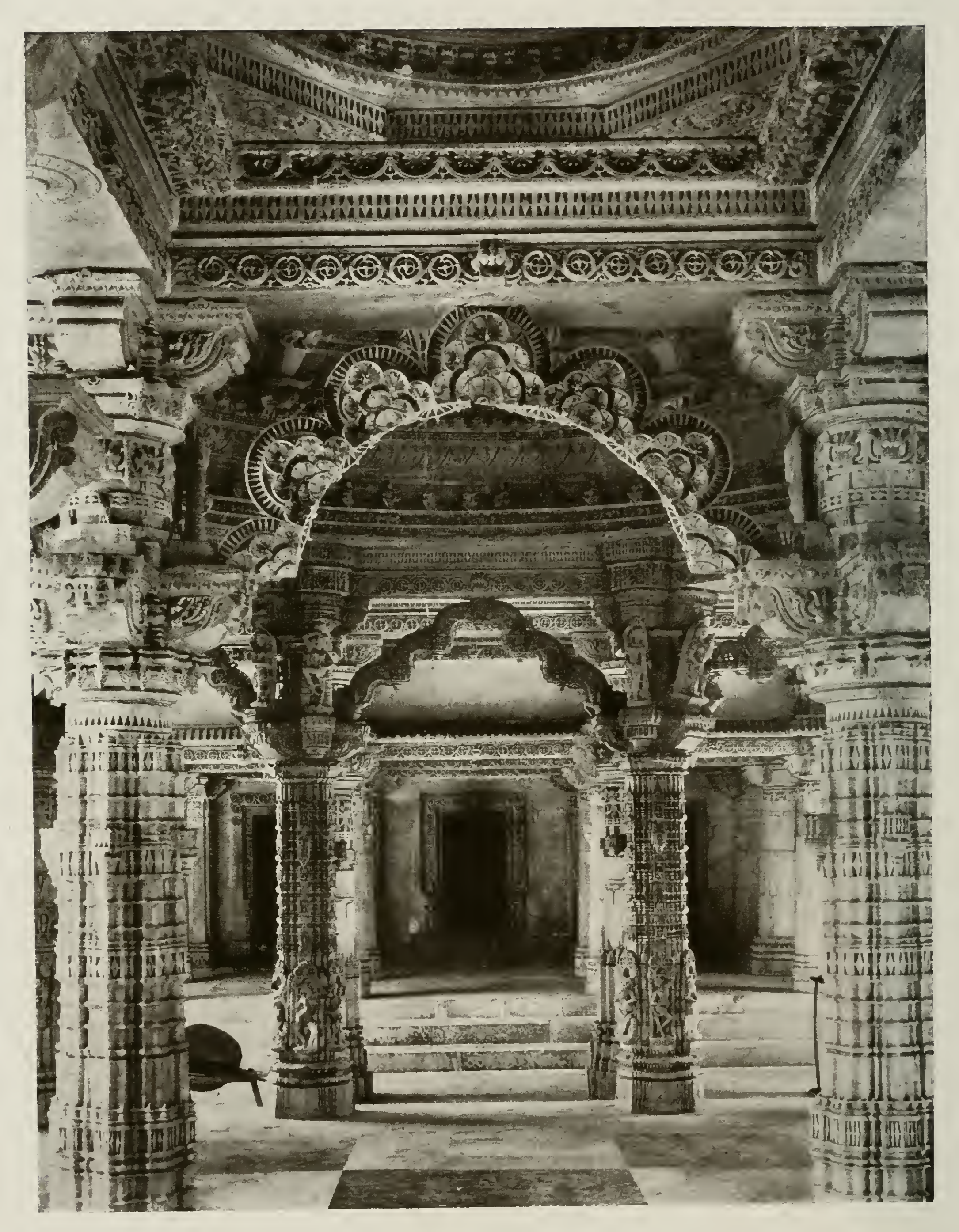
XIII.–XV. Jahrhundert

MOUNT ABŪ, SADRĪ. GWALLIOR





Mount Abū, Dilwāra, Tempel des Adinath (Jaina) *XI. Jahrh.*
Decke (Marmor) mit den 16 Vidyā-devī



Mount Abū, Dilwāra, Tempel des Neminātha (Jaina) *XIII. Jahrh.*
Inneres (Marmor)



Mount Abū, Dilwāra, Tempel des Nemināatha (Jaina) *XIII. Jahrh.*
Tīrthakara (Nemināatha), Marmor



Mount Abū, Dilwāra, Tempel des Neminātha (Jaina) *XIII. Jahrh.*
Pfeiler (Marmor)



Tempel zu Sadrī (Udaipur) *XIII.—XIV. Jahrh.*
Jaina-Darstellung (Marmor)



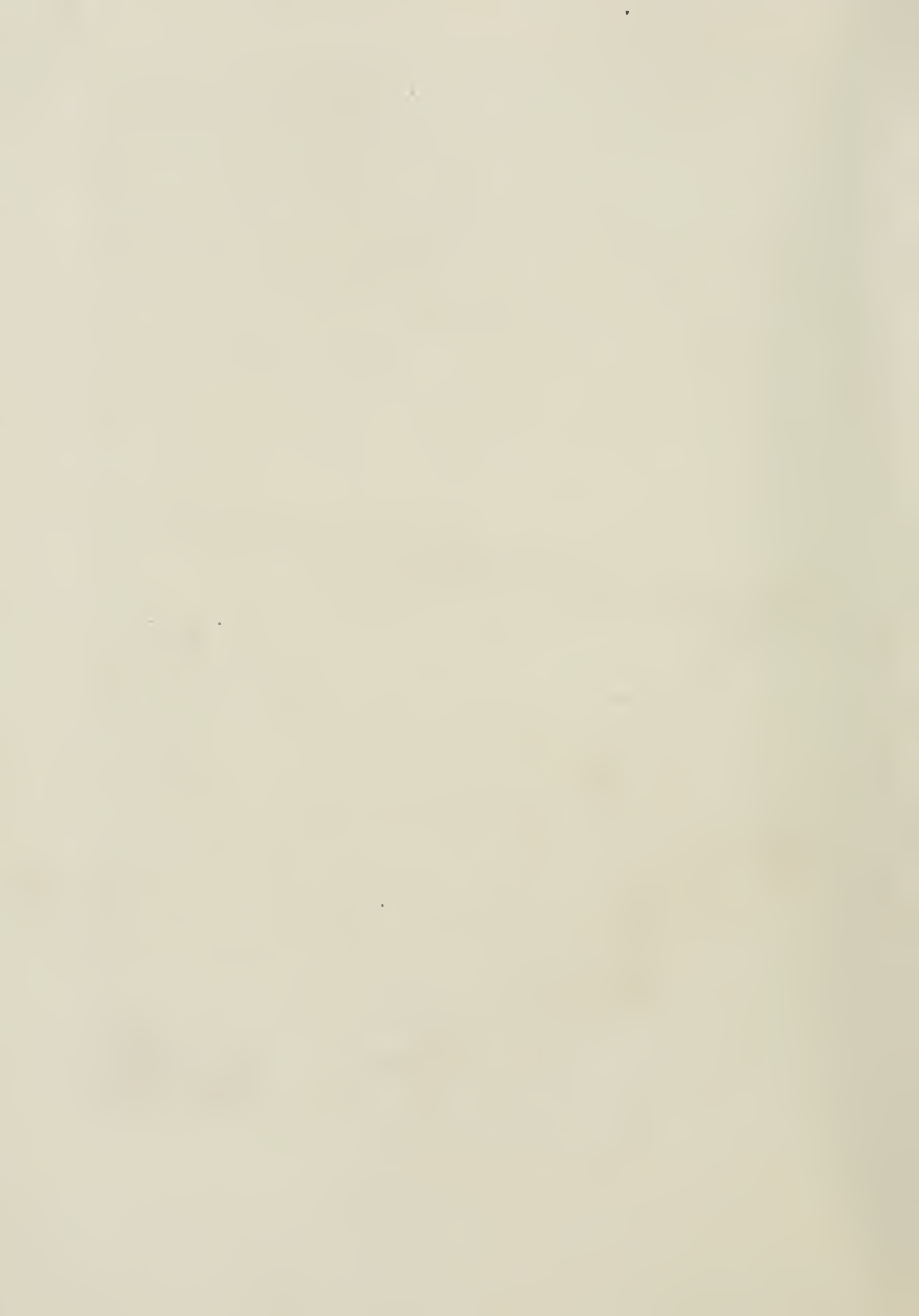
Gwallior, Arwāhi-Schlucht, Felsskulpturen — *XV. Jahrh.*
Tīrthakaras (Jinas), 10—17 m hoch

82

Die Plastik Südindiens

VII.–XVII. Jahrhundert

MĀMALLAPURAM, TANJORE, SRĪRANGAM, KUMBAKONAM, MADURA





VII. Jahrh.

Māmallapuram
Die Felsentempel (Granit, sogen. Rathas, der vorderste Tempel etwa 10 m hoch)



VII. Jahrh.

Māmallapuram, sogen. Arjunas Ratha

Unbekannte Figur



Māmallapuram *VII. Jahrh.*
Elefant, Felsskulptur



Māmallapuram
Heiliger Bulle (Nandi), Felsskulptur

VII. Jahrh.



Mamallapuram, sog. Yamapuri-Höhle — *VII. Jahrh.*
Vishnu ruht auf der mehrköpfigen Schlange (Sesha oder Ananta)



Māmallapuram, sog. Yamapuri-Höhle VII. Jahrh.

Kālī (Chāmuṇḍā) kämpft mit dem büffelköpfigen Mahisha



Māmallapuram, sog. Wuladalundha-Höhle — *VII. Jahrh.*

Vishnu mit dem Eberkopf (Varāha) hebt Bhūmidevī (die Erde) aus den Wassern empor

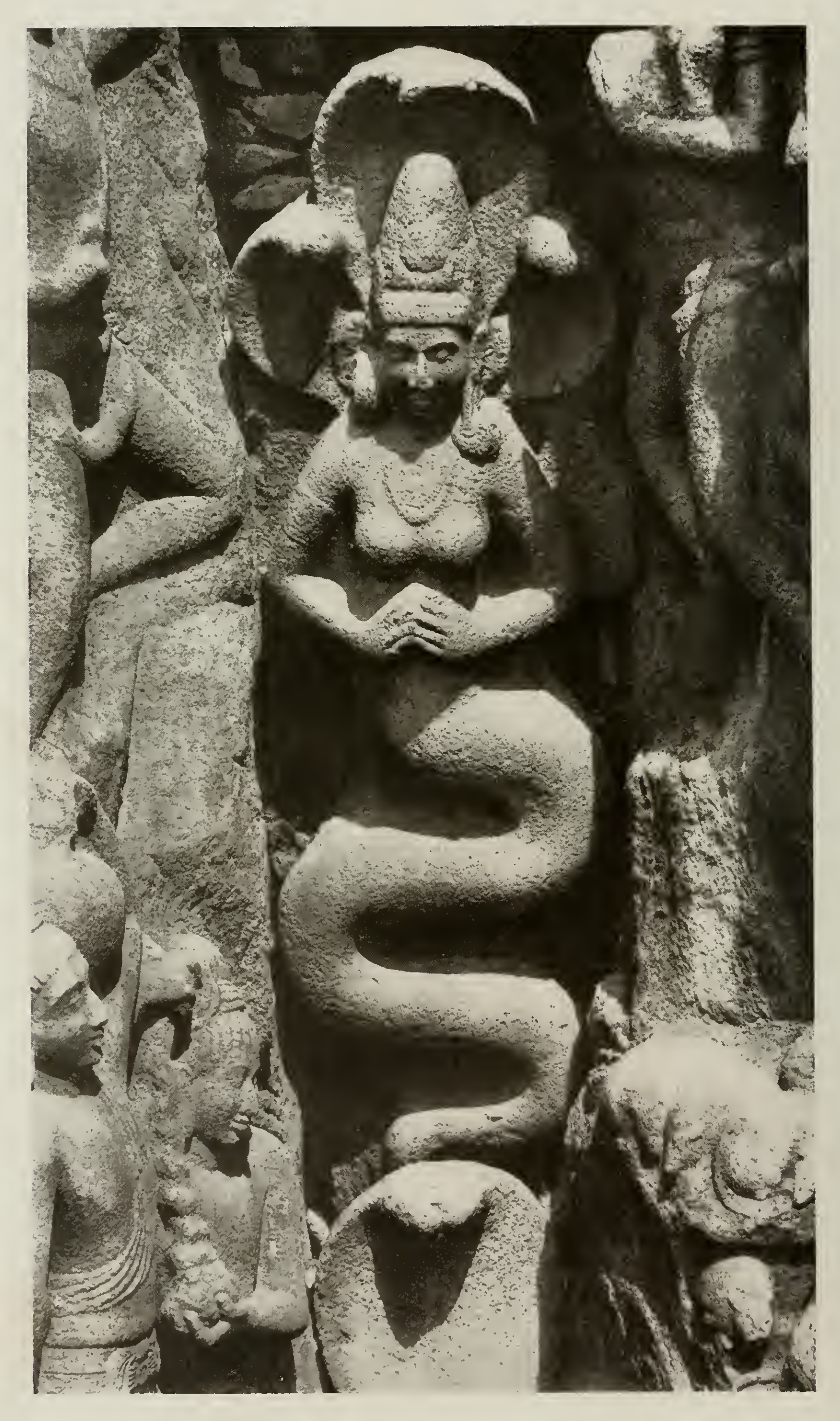
Mamallapuram, sog. Wuladalundha-Höhle | *VII. Jahrh.*

Die drei Schritte Vishnus (Vamana-Trivikrama)

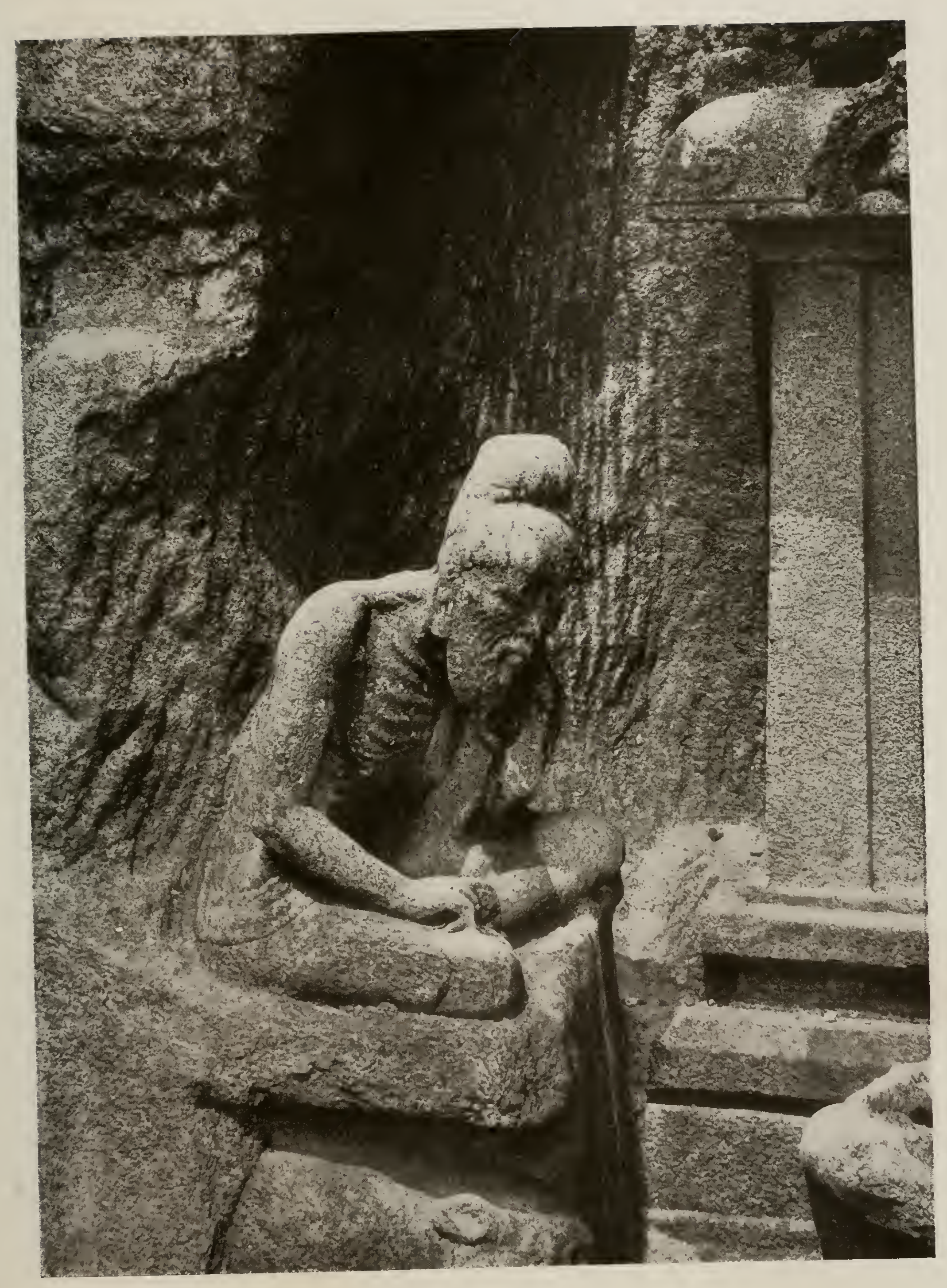


Mamallapuram, Felsrelief — VIII. Jahrh.

Herabkunft der Gangā auf die Erde (sog. Busse des Arjuna), 9 m hoch, 27 m lang. Gesamtansicht



Māmallapuram *VIII. Jahrh.*
Herabkunft der Gangā, Nāginī



Māmallapuram
Herabkunft der Gangā, Asket

VIII. Jahrh.



Māmallapuram, Felsrelief *VIII. Jahrh.*
Herabkunft der Gangā auf die Erde. Rechte Seite

Mamallapuram *VIII. Jahrh.*
Affenfamilie (Felsskulptur)



XI. Jahrh.

Tanjore, Vom Turm über dem Allerheiligsten (Vimāna)
Dvārapālas in den Nischen des Sockelgeschosses



Tanjore *XI. Jahrh. (?)*

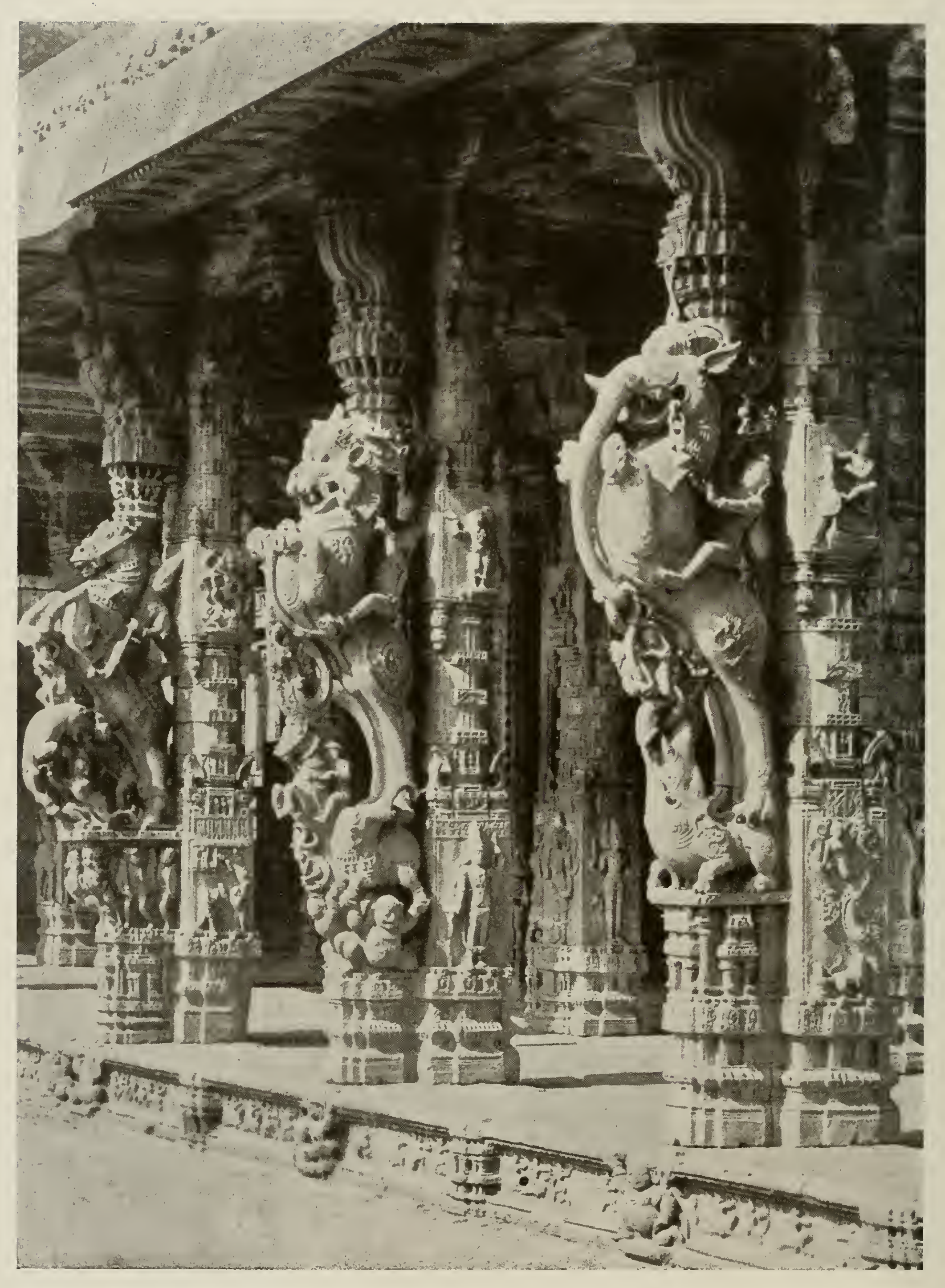
Heiliger Bulle (Nandi), etwa 4 m hoch, aus einem Stück



Halebīd (Mysore), Hoysalesvara-Tempel *XII.—XIII. Jahrh.*
Nordöstliche Fassade



Halebīd (Mysore) Hoysalesvara-Tempel — *XII. Jahrh.*
Südwestliche Fassade

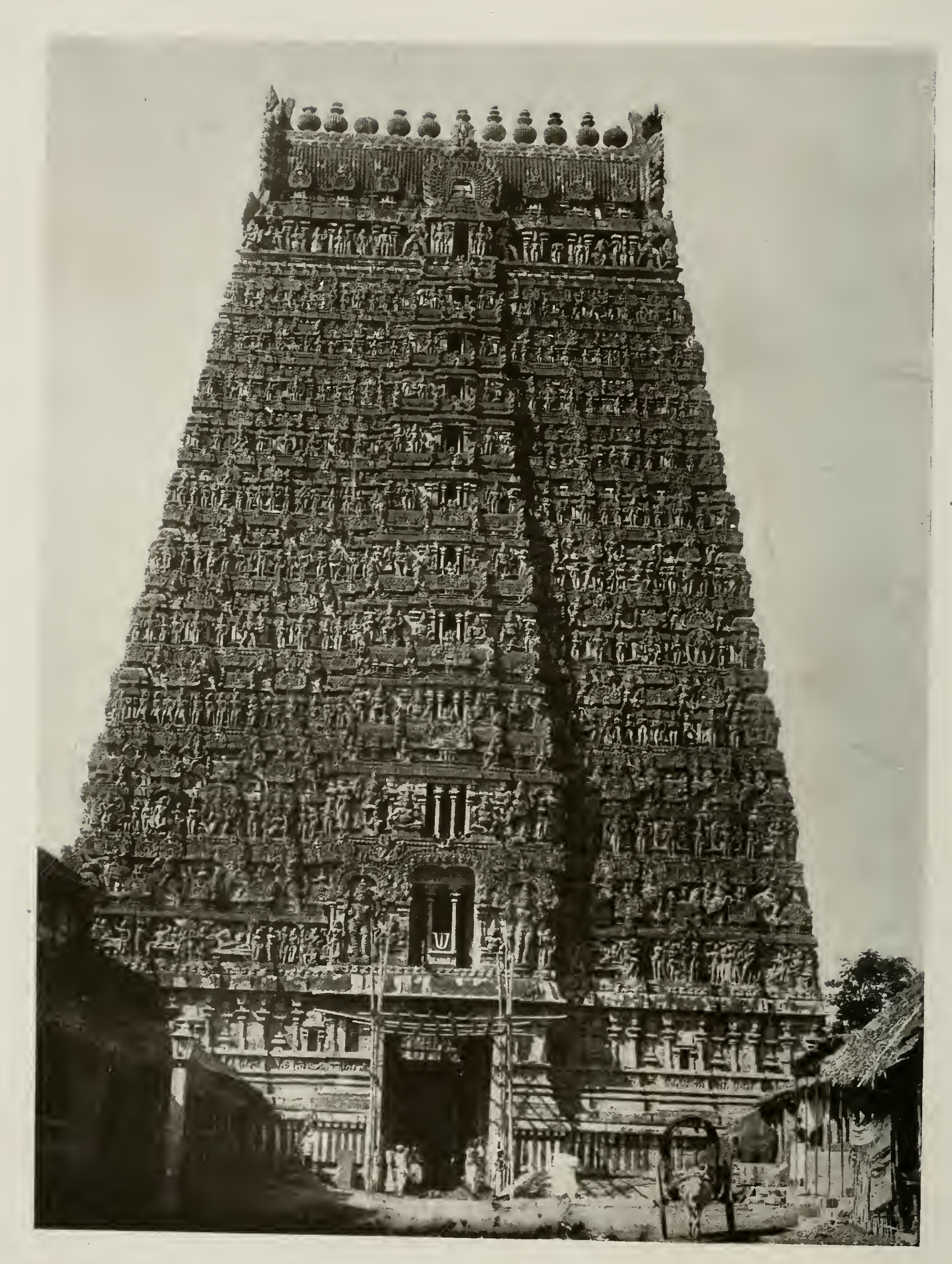


Vellore, Kalyāna Mantapam
Pfeiler mit Sinha

XVI. Jahrh.

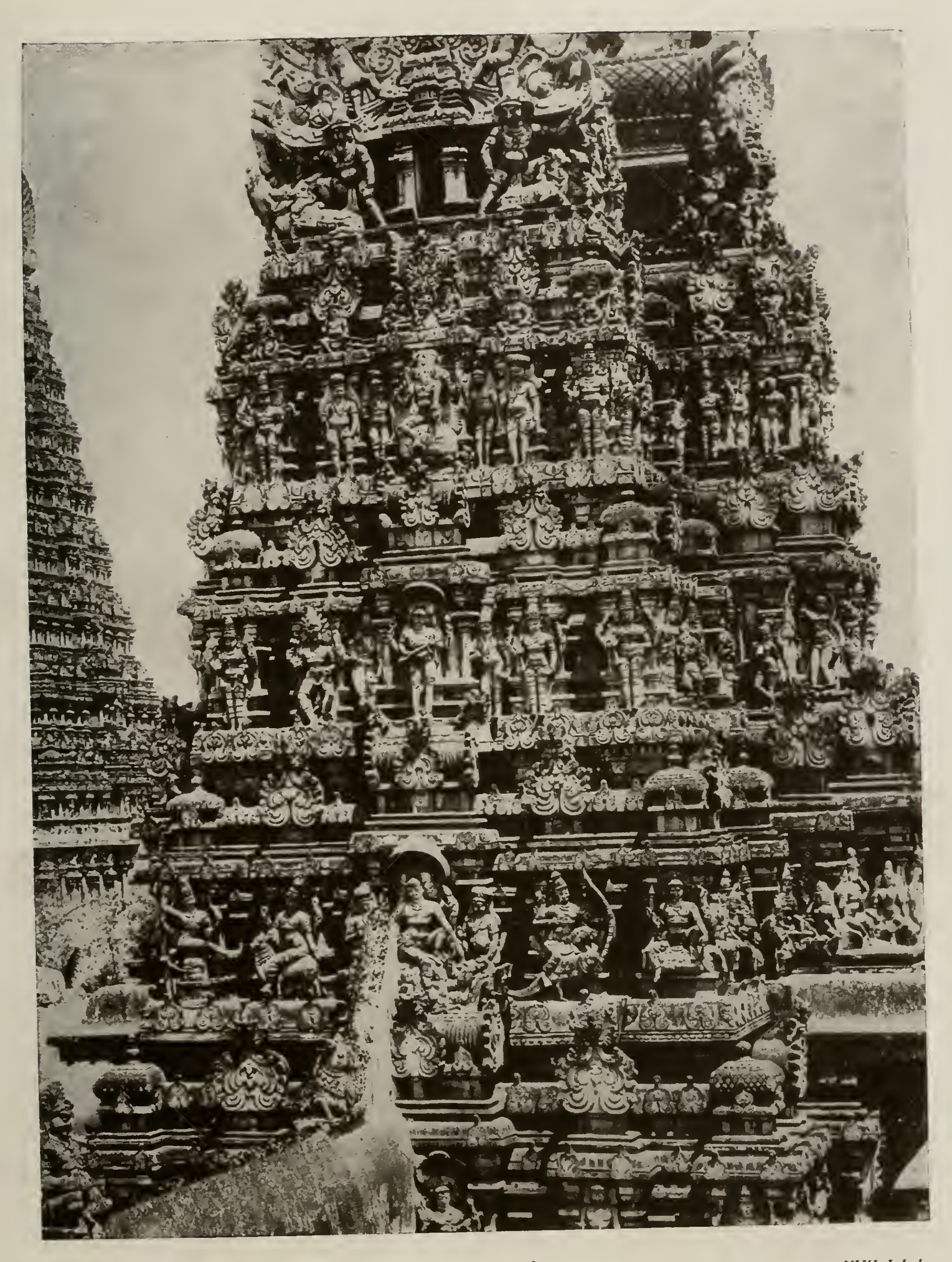


Srīrangam, Pfeilerhalle (Mantapam) *XVI. Jahrh.*
Pfeiler mit sich bäumenden Pferden



Kumbakonam, Torturm (Gōpuram)
Gesamtansicht (etwa 45 m hoch)

XVII.(?) Jahrh.



Madura, vom großen Tempel
Teilansicht eines Torturmes (Gōpuram)

XVII. Jahrh.



Madura, großer Tempel, Pudu Mantapam — *XVII. Jahrh.*
Innenansicht



XVII. Jahrh.

Madura, großer Tempel, Pudu Mantapam

Der tanzende Siva (Natarāja)



Madura, großer Tempel, Pudu Mantapam *XVII. Jahrh.*
Rāvana unter dem Kailāsa-Berge, auf dem Siva und Pārvati tronen



Madura, großer Tempel, Pudu Mantapam — *XVII. Jahrh.*
König Tirumal (1623—1659) und seine Frauen



Madura, großer Tempel
Pfeiler mit Siva-Darstellungen

XVII. Jahrh.

Bronzen aus Südindien und Ceylon

VI.–XVII. Jahrhundert





VI.—VIII. (?) Jahrh.

Bodhisattva (?), Bronze, etwa 64 cm hoch
Aus Ceylon (Anurādhapura)
Colombo, Museum




XI.—XIII Jahrh.

Pārvatī (?), Bronze, etwa 78 cm hoch, aus Ceylon (Polonnāruva)
Colombo, Museum



Hanumat, Bronze (etwa 76 cm hoch), aus Ceylon *XI.—XIII. Jahrh.*
London, South Kensington Museum



XI.—XIII. Jahrh.

Saiva-Heiliger (Appar Svāmi (?), um 500 n. Chr.)
Etwa 58 cm hoch. Bronze aus Ceylon (Pollonnāruva)
Colombo, Museum



XI.—XIII. Jahrh.

Saiva-Heiliger (Sundara Mūrti Svāmi, VIII. Jahrh.)

Etwa 52 cm hoch, Bronze, aus Ceylon



Saiva-Heiliger *XI.—XIII. Jahrh.*
Etwa 50 cm hoch, Bronze aus Südindien
Madras, Museum



XVII Jahrh.

Venkatapati Rāya? (um 1600)

Bronze aus Südindien



Der tanzende Siva (Natarāja), Bronze — *X.—XII. Jahrh.*
Etwa 1,20 cm hoch, Vorderansicht — Madras, Museum



Der tanzende Siva X.—XII. Jahrh.
Rückansicht



Der tanzende Siva
Kopf

X.—XII. Jahrh.



Der tanzende Siva
Die rechten Arme

X.–XII. Jahrh.



Der tanzende Siva (Natarāja) im Tiruvāsi — *X.—XII. Jahrh.*
Etwa 1,20 m hoch, Vorderansicht – Madras, Museum



Der tanzende Siva
Seitenansicht

X.–XII. (?) Jahrh.



Der tanzende Siva
Seitenansicht

X.—XII.(?) Jahrh.



Der tanzende Siva *X.–XII. Jahrh.*
Kopf



XVI.—XVII. (?) Jahrh.

Krishna auf dem fünfköpfigen Schlangenkönig (Kāliya) tanzend (Kalīya-Mardanam)

Etwa 65 cm hoch, Bronze

Die Plastik von Ceylon

II.–XII. Jahrhundert

ANURĀDHAPURA, POLONNĀRUWA



Anurādhapura, Daladā Māligāwa (Zahntempel) — *II.–IV. Jahrh. (?)*

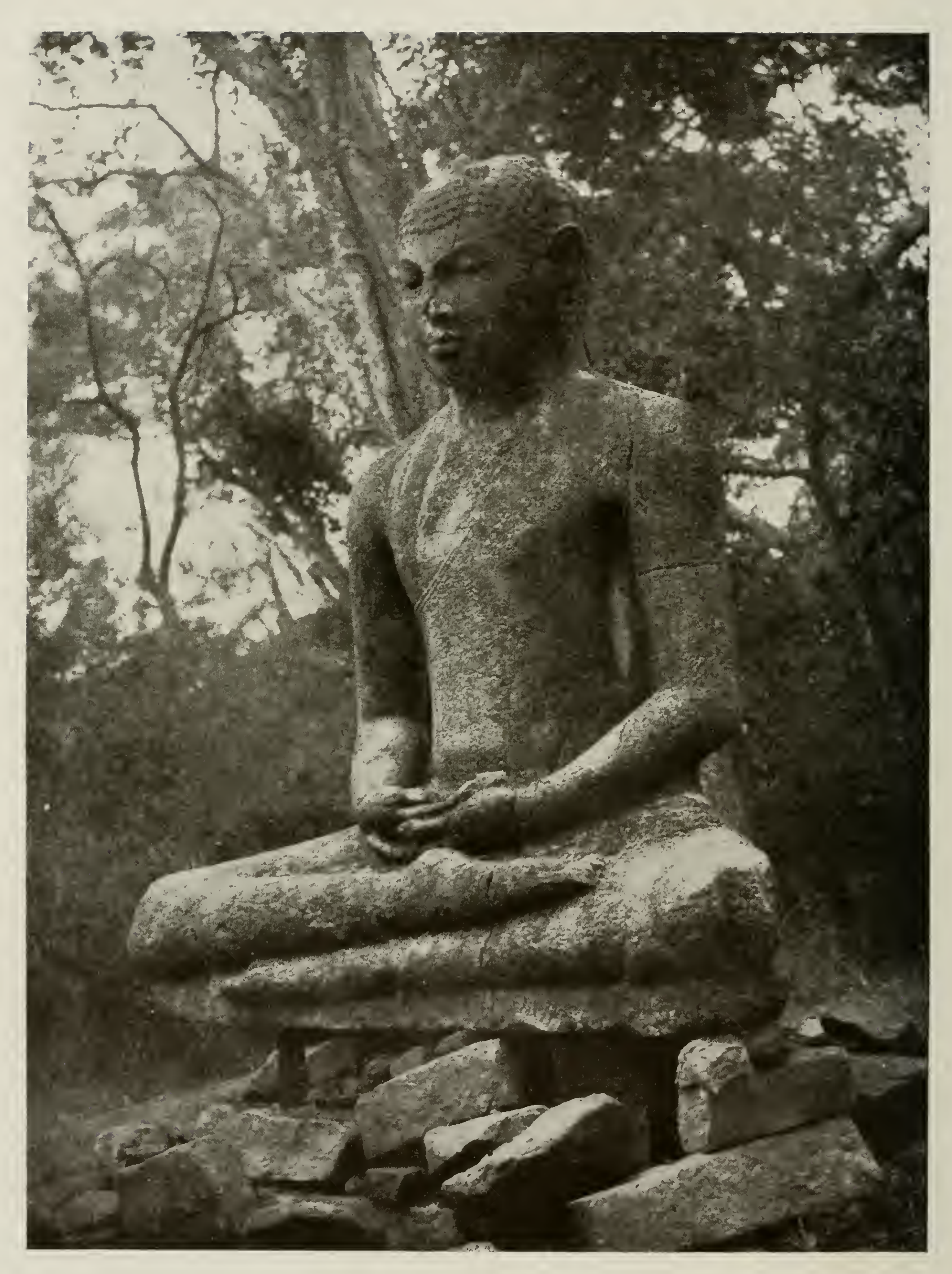
Eingangssteintafel (sog. Mondstein), etwa 2,30 m im Durchmesser



Anurādhapura, Ruwanweli-Dāgaba — *V.–VIII. Jahrh.*
Treppenrelief mit Nāga, Stein



Anurādhupura, von der Yetavanā-Dāgaba — *V.—VIII. Jahrh.*
Treppenrelief mit Dwārpāla (Tempelhüter). – Colombo, Museum



Anurādhapura *V.–VI. Jahrh.*
Buddha in der Geste der Meditation (Dhyāna-Mudrā), etwa 2 m hoch. — Jetzt Colombo, Museum



Anurādhapura, Isurumuniya-Vihāra
Steinrelief

V.—VIII. Jahrh.

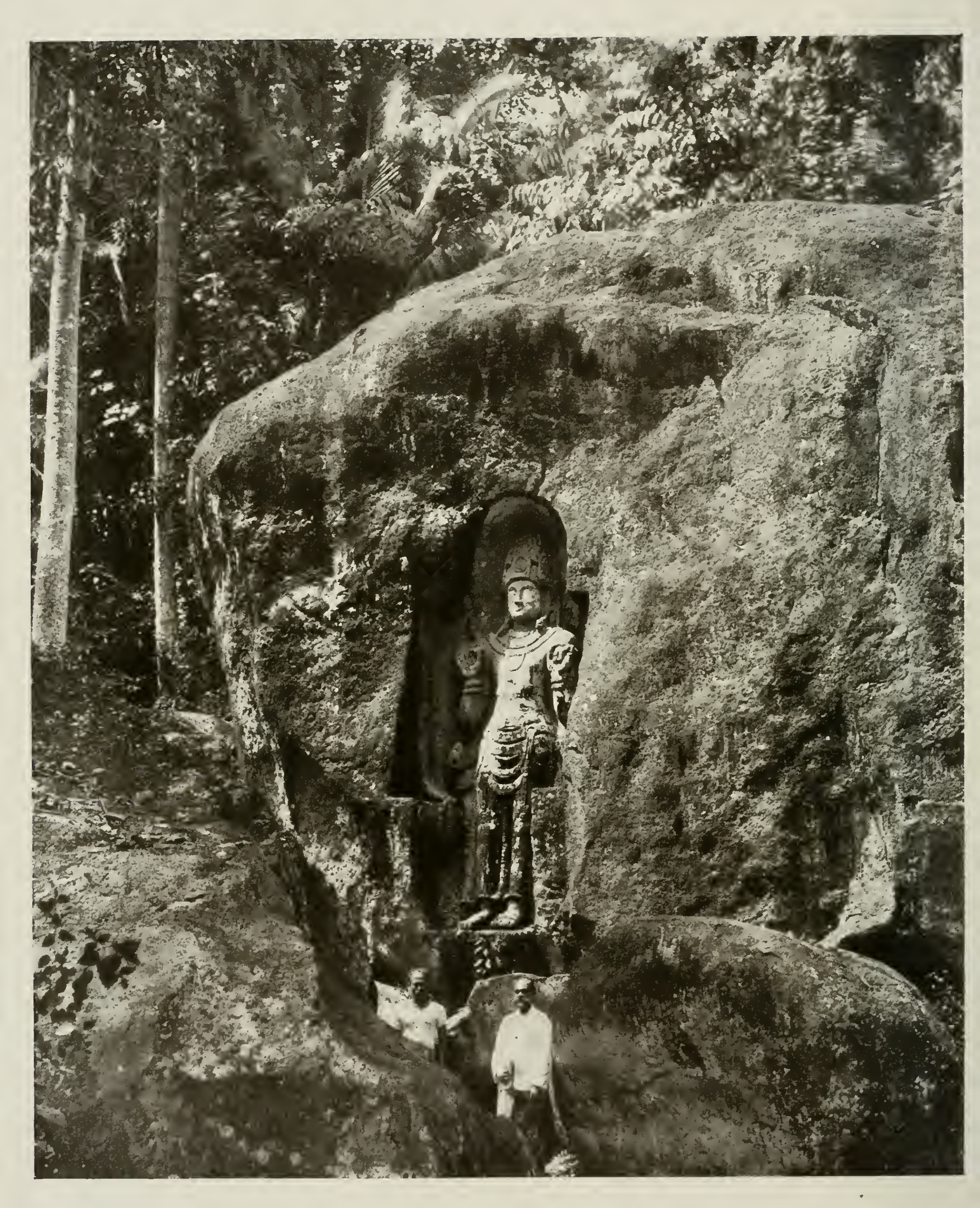


Polonnāruwa, Gal Vihāre
Buddha in der Geste der Meditation (Dhyāna-Mudrā). Felsskulptur, etwa 5 m hoch

XII. Jahrh.



Anurādhapura, r. von der Isurumuniya Vihāra XII. Jahrh.
Felsrelief (Kapila), etwas unterlebensgroß



Polonnāruwa
Felsrelief, etwa 6 m hoch

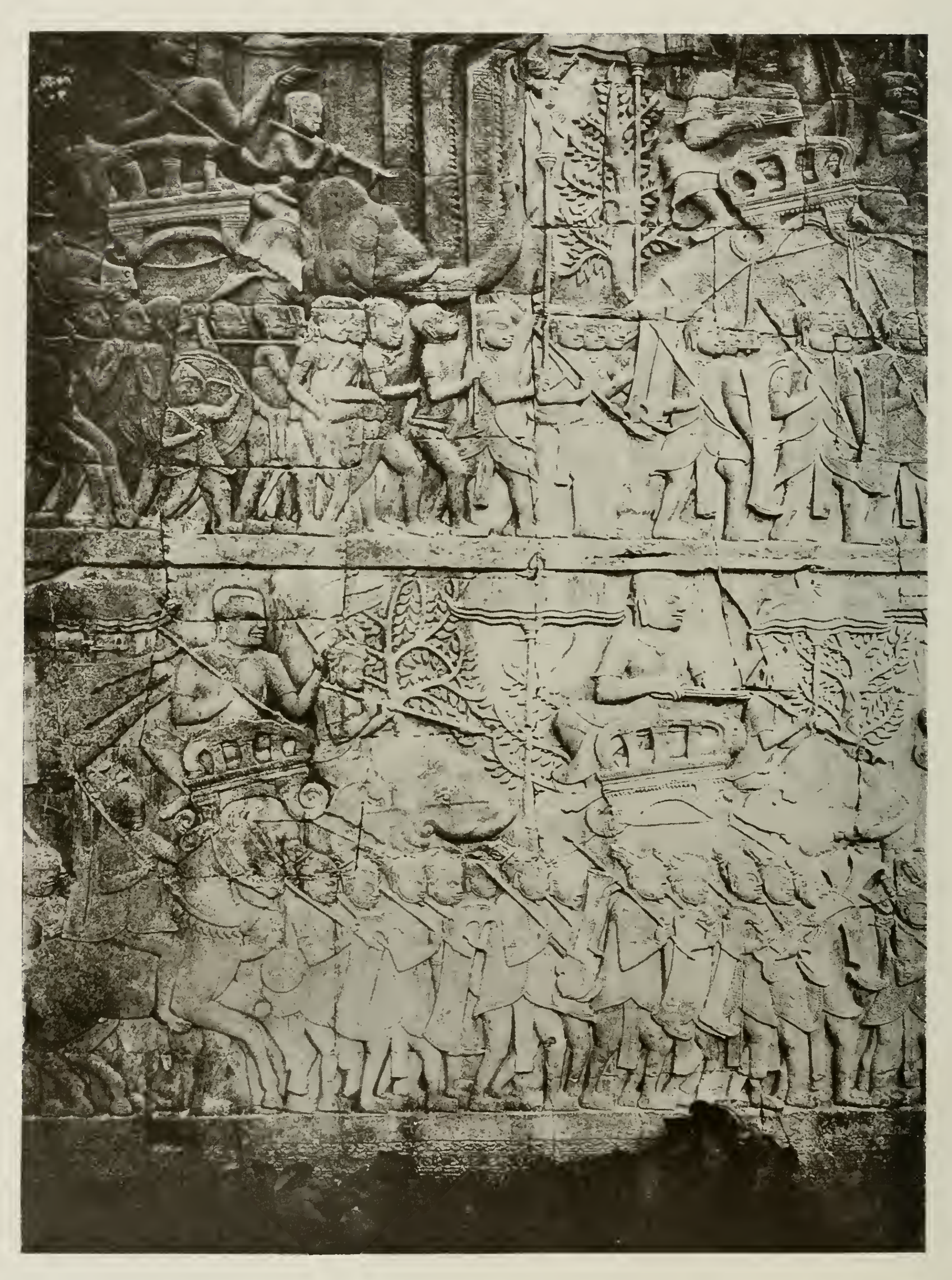
X.–XII. Jahrh.

Die Plastik von Angkor (Cambodja)

IX.—XII. Jahrhundert



Angkor-Thom, Bayon — *IX. Jahrh.*
Türmchen des dritten Stockwerks



Angkor-Thom, Bayon
Heer auf dem Marsch

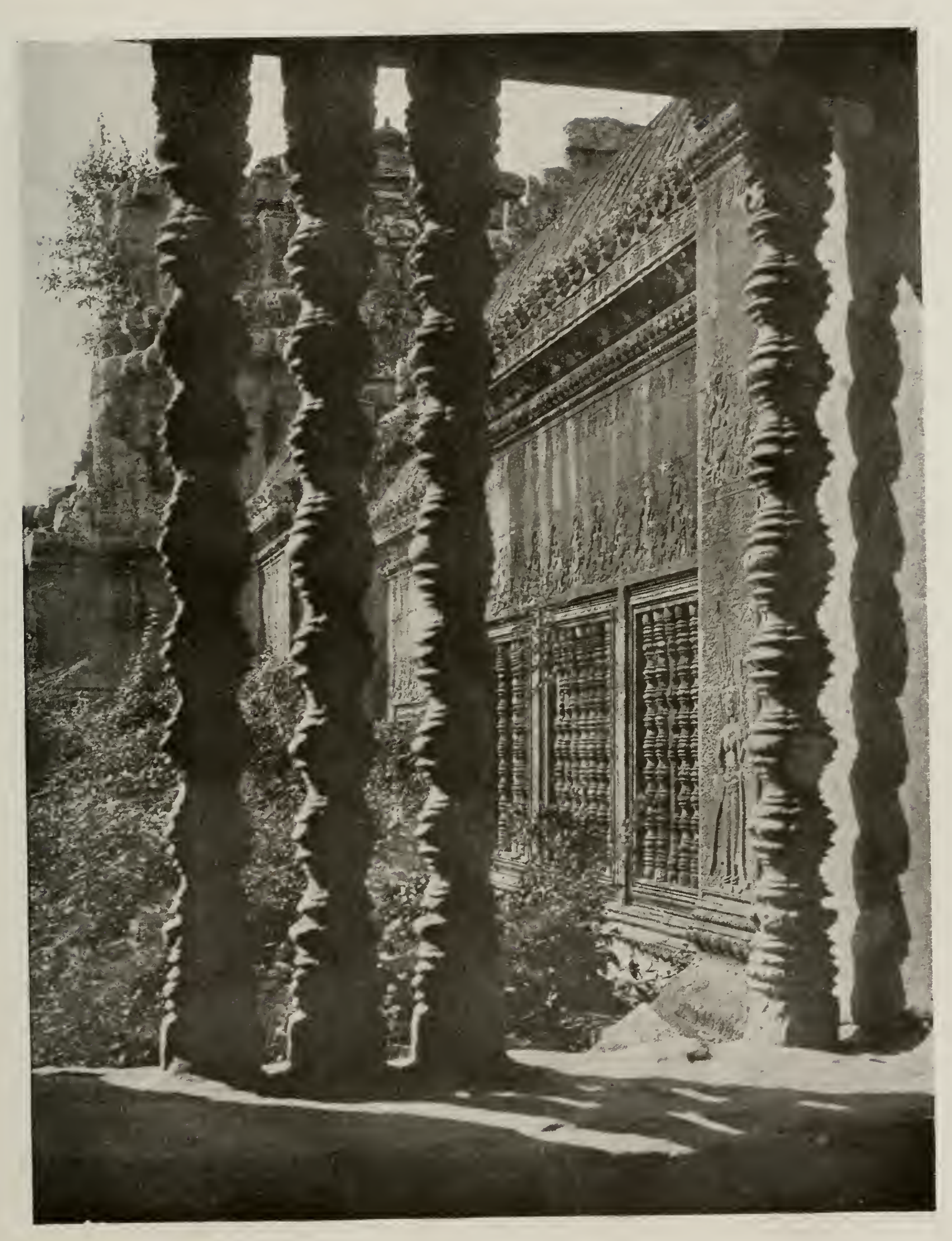
IX. Jahrh.



Angkor-Thom, sog. Terrasse des aussätzigen Königs — *IX. Jahrh.*
Fürst mit Hofstaat (halblebensgroß)



Angkor-Thom, sog. Elephanten-Terrasse *IX. Jahrh.*
Garudas als Karyātiden



Angkor-Vat, Kreuzgang XII. Jahrh.
Blick auf eine mit Reliefs geschmückte Außenwand



XII. Jahrh.

Angkor-Vat, von einem Kreuzgang

Sogenannte Tēvadas (Devatā)



Angkor-Vat, Westlicher Eingang, Außenseite — *XII. Jahrh.*
Akrobaten-Fries



Angkor-Vat, Von der Vorhalle der westlichen Eingänge, Innenseite *XII. Jahrh.*
Tänzerinnen-Fries



Angkor-Vat, Von der Vorhalle der westlichen Eingänge, Innenseite — *XII. Jahrh.*

Tänzerinnen-Fries

Angkor-Vat
Galerie des Himmels und der Hölle

XII. Jahrh.



Angkor-Vat, Galerie des Himmels und der Hölle *XII. Jahrh.*
Paradies (oben), Garudas (Mitte), Hölle (unten)



Angkor-Vat, von der Nord-Galerie, rechte Seite *XII. Jahrh.*
Skanda mit sechs Gesichtern auf Pfau im Kampfe der Riesen und Götter (Daityas und Devas)
Etwa 2 m hoch



Angkor-Vat, Nord-West-Ecke der Galerie *XII. Jahrh.*
Der Tod eines Affenfürsten (Hanumat?), etwa 2 m hoch



Kopf eines Bodhisattva, etwa 1/3 m hoch (Privatbesitz) *XII. Jahrh.*

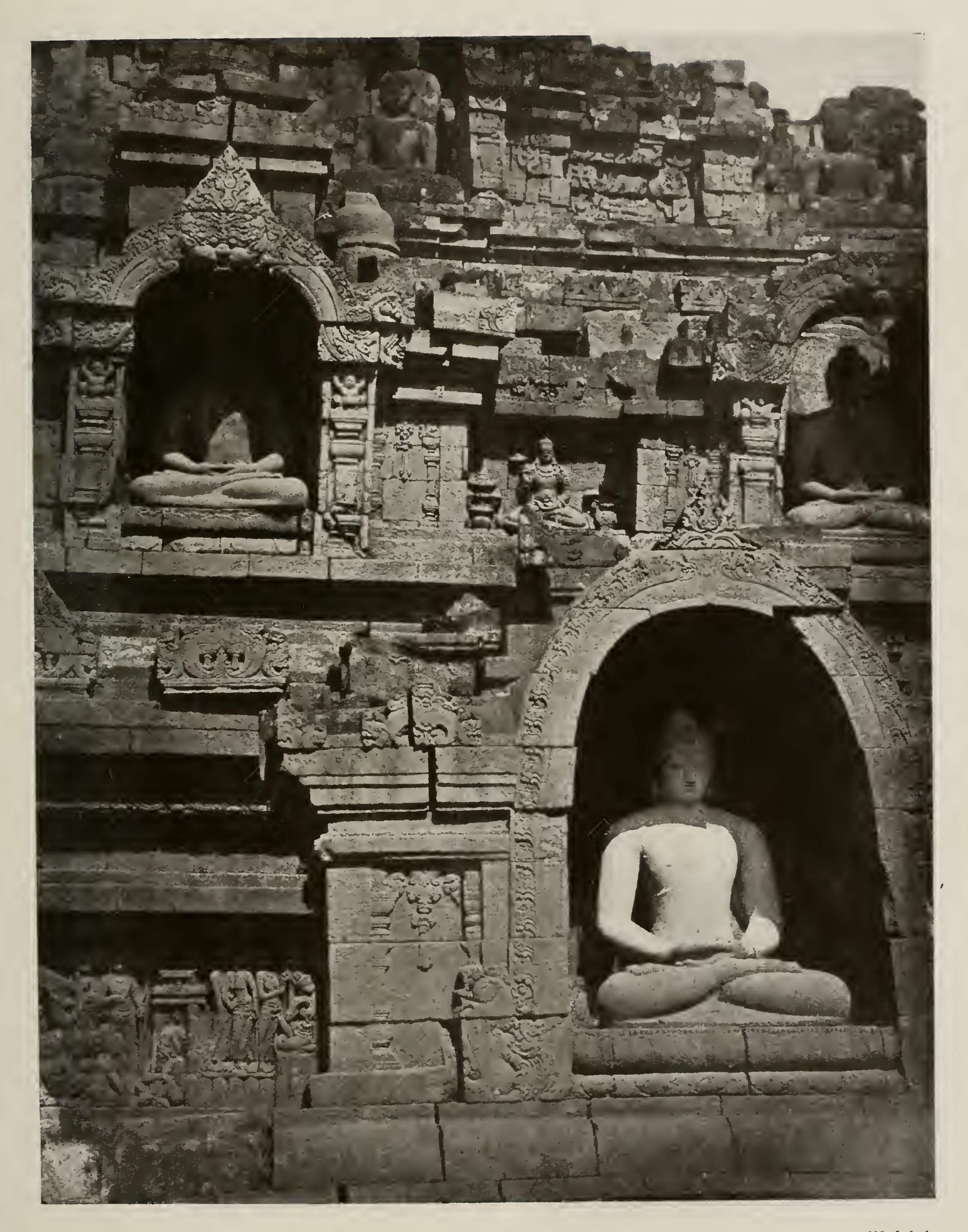
Die Plastik von Java

BŌRŌBUDUR
IX. Jahrhundert

PRAMBĀNAN
XI. Jahrhundert

VERSCHIEDENES
IX.–XIII. Jahrhundert





Stūpa von Bōrōbudur *IX. Jahrh.*
Teil der Fassade mit Nischen und Reliefs



Stūpa von Bōrōbudur *IX. Jahrh.*
Dhyāni-Buddha (Akshobya) in der Geste der Zeugnisanrufung (Bhumisparsa-Mudrā), etwa 1¼ m hoch



Stūpa von Bōrōbudur IX. Jahrh.
Buddha in der Geste des Lehrens (Dharma-chakra-Mudrā), etwa 1¼ m hoch



Stūpa von Bōrōbudur — *IX. Jahrh.*

Oben: König Suddhodana will sich nach dem Asoka-Wäldchen begeben; Māyā-Devī in ihrem Gemach (Lalitavistara).
Unten: Frauen am Brunnen; Prinz Sudhana läßt seinen Erkennungsring in einen Krug fallen



Stūpa von Bōrōbudur — *IX. Jahrh.*
Frauen am Brunnen (vergl. vorige Tafel)



Stūpa von Bōrōbudur — *IX. Jahrh.*

Oben: Der Boddhisatva badet (Lalitavistara) — Unten: Schiff auf hoher See und Empfang der Gelandeten



Stūpa von Borobudur — *IX. Jahrh.*

Empfang der Gelandeten (vergl. vorige Tafel)



Stūpa von Bōrōbudur — IX. Jahrh.

Oben: Empfang zu Uruvilvākalpa — Unten: Unbekannte Szene am Hofe



Stūpa von Bōrōbudur
Die Tänzerin

IX. Jahrh.



Stūpa von Bōrōbudur — *IX. Jahrh.*
Reliefs unbekannten Motivs



Prambānan, Siva-Tempel (Chandi Loro Jonggrang)
Terrassen-Umgang mit den Reliefs

XI. Jahrh.

Prambānan, Siva-Tempel *XI. Jahrh.*
Reliefdarstellungen aus dem Rāmāyana
Oben: Raub der Sītā durch Rāvana — Unten: Rāma tötet den Rākshasa Kabandha

Prambānan, Siva-Tempel *XI. Jahrh.*

Reliefdarstellungen aus dem Rāmāyana

Oben: Rāma tötet den Affenfürsten Vālin — Unten: Unbekannte Szene (Rāma und Sīta?)

Prambānan, Siva-Tempel
Relieffragmente

XI. Jahrh.



Aus Djokjakarta *XI.—XIII. Jahrh.*
Brahmā (?), Vorderansicht



Bagelen, Diëng-Plateau *XI.–XIII. Jahrh.*
Büste



Djandi Bima, Diëng-Plateau *XI.—XIII. Jahrh.*
Kopf



Aus Kediri *XI.–XIII. Jahrh.*
Vishnu zwischen Lakshmi (Himmel) und Bhūmidēvi (Erde) — Batavia, Museum



Bagelen, Diëng-Plateau *XI.—XIII. Jahrh.*
Durgā (Kālı), Sivas Gattin mit Vishnus Attributen auf dem besiegten Mahisha stehend
Batavia, Museum



Aus Djokjakarta — *XI.—XIII Jahrh.*
Trailokya-Vijaya (Vorderansicht), Bronze, 15 cm hoch — Batavia, Museum



Aus Djokjakarta — *XI.—XIII. Jahrh.*

Trailokya-Vijaya (Rückansicht), Bronze, 15 cm hoch — Batavia, Museum



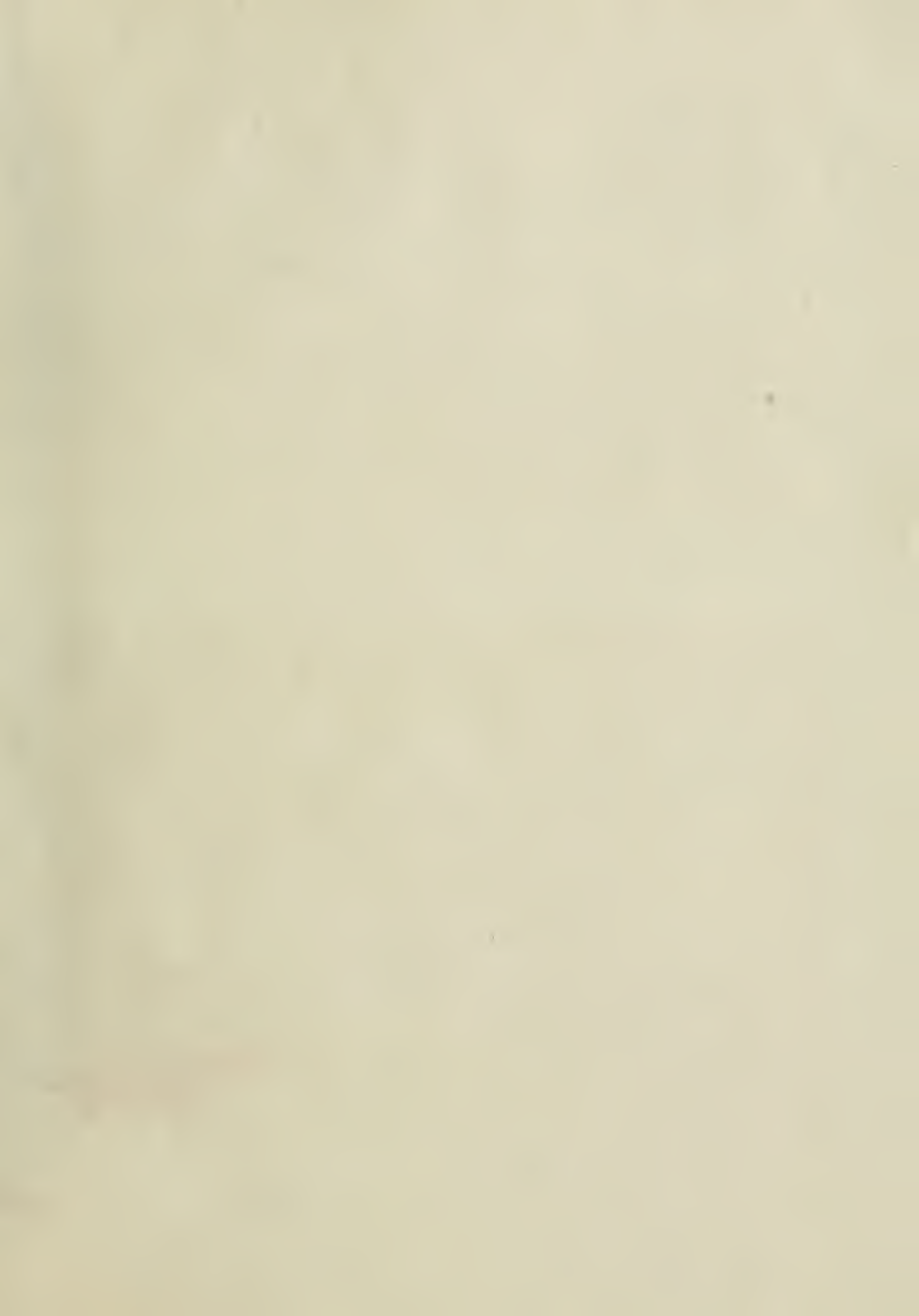
Kediri, Blitar — XIII. Jahrh.
Ganesa



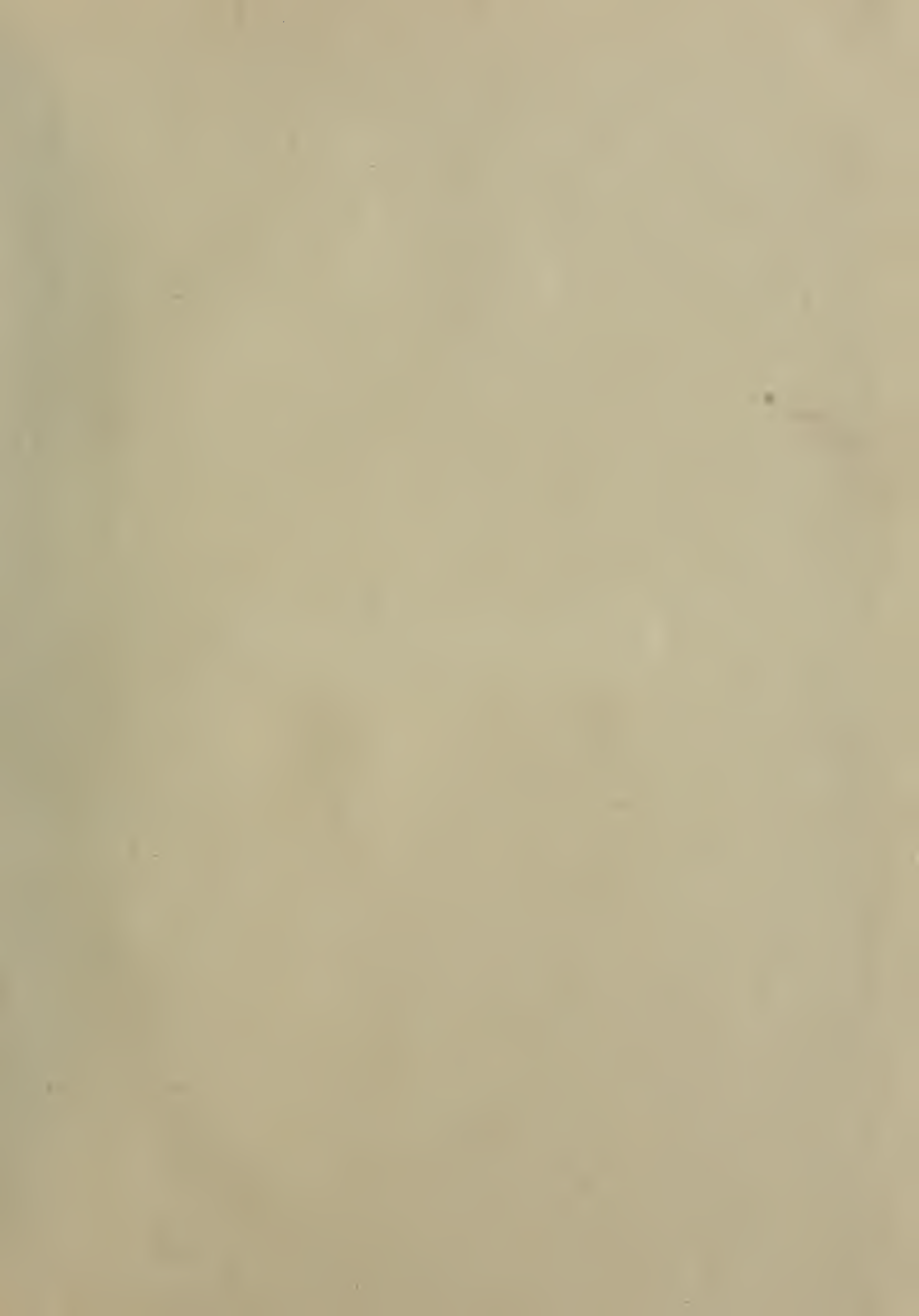
Kediri, Blitar *XIII. Jahrh.*
Ganesa, Rückenansicht

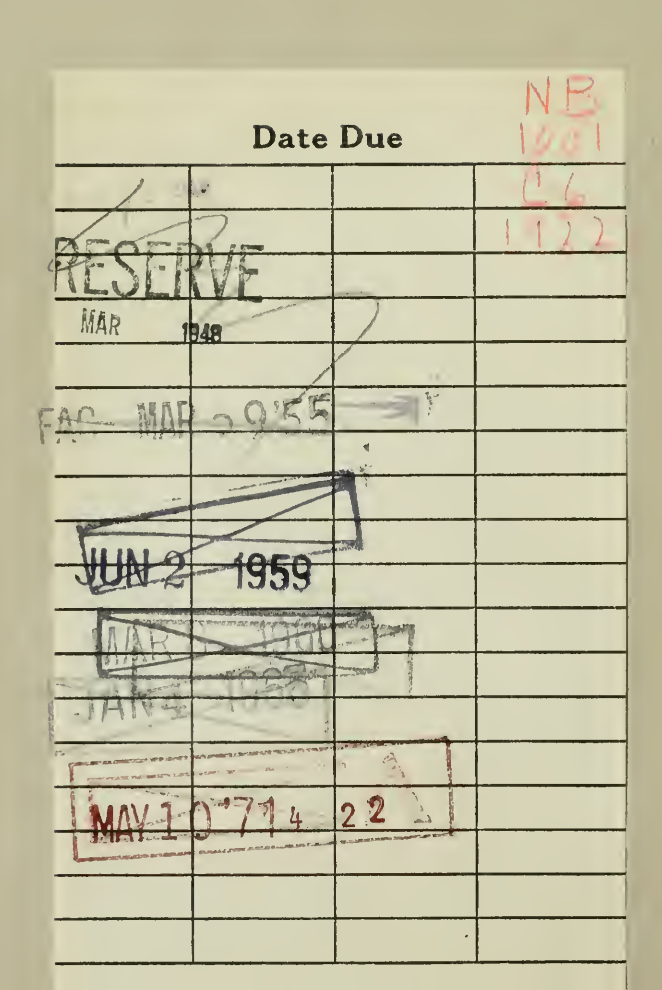
Bagelen Diëng-Plateau
Nandi-Bullen

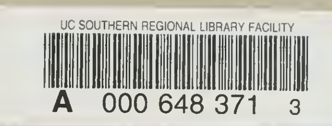
XI.—XIII. Jahrh.








Date Due
NB
1001
C6
1922
RESERVE
MAR 1948
FAC MAR 9'55
JUN 2 1959
MAY 10 '71


UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 648 371 3

